

‘아르 브뤼(Art brut)’의 범주와 역사에 관한 연구

한의정
강원대학교

- I. 들어가며
- II. 아르 브뤼의 전사(前史)
- III. 장 뒤뷔페의 아르 브뤼 정의
 - 1. 아르 브뤼 컬렉션
 - 2. 아르 브뤼 범주 설정
- IV. 아웃사이드 아트로
- V. 나가며

I. 들어가며

‘아르 브뤼’(Art brut)란 ‘가공하지 않은, 원시적인, 순수한 예술’을 뜻하며,¹ 1945년 프랑스의 화가 장 뒤뷔페(Jean Dubuffet, 1901-1985)가 직업적인 미술계와 전혀 상관이 없는 사람들의 창작품에 정의 내린 개념이다. 아르 브뤼는 예술활동에 대한 목적이나 자각이 없는 창작자의 작품을 지칭하기 때문에, 예술계 안에 소속된 작품들보다 주제, 소재, 재료에 제한이 없고, 서술방식이나 표현이 비논리적이며 비형식적이라는 특징을 갖고 있다. 영어권에서 아르 브뤼를 ‘아웃사이드 아트(outsider art)’라는 용어로 번역하면서 이 개념은 더욱 확장되어, 오늘날 아르 브뤼는 마치 사회의 소외집단의 다양한 생산품에 붙는 상표처럼 사용되고 있다.

아르 브뤼가 탄생한 프랑스를 비롯한 유럽에서, 그리고 ‘아웃사이드 아트’라

* 이 논문은 2012년 정부재원(교육과학기술부)으로 한국연구재단의 지원을 받아 연구되었음. [NRF-2012-S1A5B5A01-120121022]

1. 한국에서 ‘아르 브뤼’의 번역어로 쓰이기도 했던 ‘원생 미술’ ‘소박 미술’ ‘소수자 예술’ ‘에이블 아트’ 등은 범주의 혼동을 불러일으킬 여지가 있으므로 원어 그대로 사용하기로 한다.

는 이름 아래 영미권에서는 아르 브뤼에 관한 활발한 연구가 이루어지고 있다. 이를 접근 방법에 따라 세 가지로 나누어 보면 다음과 같다. 첫째, 미술사적 접근은 유럽의 연구와 영어권의 연구가 다른 양상을 띤다. 유럽의 연구는 개념의 창시자 뒤뷔페의 예술세계와 관련하여 기술되는 경우가 많으며, 영어권의 연구는 '아웃사이드 아트'를 '민속 예술(folk art)'과 관련한 더 넓은 범위로 받아들인다.² 둘째, 정신병리학적 접근을 들 수 있다. 아르 브뤼의 개념의 탄생에 많은 영향을 미친 20세기 초반 정신과 의사들의 저서³에서부터 최근의 미술치료 영역의 연구결과까지 이에 해당한다. 셋째, 개별 작가에 대한 연구이다. 아르 브뤼 컬렉션에서 펴낸 20여 권의 작가론을 비롯해 알로이즈 코르바스(Aloïse Corbaz, 1886-1964), 빌 트레일러(Bill Traylor, 1854-1947), 헨리 다거(Henry Darger, 1892-1973) 등 작가들의 삶과 작품세계가 소개되고 있다.⁴ 유럽과 미국의 이와 같은 활발한 연구와 대조적으로, 국내의 아르 브뤼 연구 현황은 미약한 편이다. 뒤뷔페와 관련한 논문 몇 편과 미술 치료의 시선에서 본 아르 브뤼, 그리고 대표적인 작가의 간략한 소개가 그 전부이다. 최근 한국 아르브뤼협회가 탄생하면서 한국작가를 발굴하고 전시하는 역할을 담당하고 있지만, 그 작가군이 정신장애인에 국한되어 아쉬움이 있다.⁵

이러한 맥락에서 본 연구는 두 가지 목적을 가지고 있다. 첫째는 국내에 제대로 알려지지 않은 '아르 브뤼' 개념의 정의와 범주를 정확히 소개하는 것이다. 아르 브뤼란 용어는 뒤뷔페 본인도 수십 년간 거듭 정의를 수정할 정도로

2. 유럽권 연구의 예) Michel Thévoz, *L'Art brut* (Genève: Skira, 1975); Céline Delavaux, *L'Art brut, un fantasme de peintre* (Paris: Palette, 2010). 영어권 연구의 예) Roger Cardinal, *Outsider Art* (London: Studio Vista, 1972); Colin Rhodes, *Outsider Art: Spontaneous Alternatives* (London: Thames and Hudson, 2000).

3. Marcel Réja, *L'Art chez les fous: le dessin, la prose, la poésie* (1907) (Paris: L'Harmattan, 2000); Hans Prinzhorn, *Expressions de la folie: Dessins, peintures, sculptures d'asile* (1922) (Paris: Gallimard, 1984); Walter Morgenthaler, *Madness and Art: The Life and Works of Adolf Wölfli* (1921), trans. by Aaron H. Esman (Lincoln: University of Nebraska Press, 1992).

4. Collectif, *Les Fascicules de l'Art brut*, Fasc. I-IX (Paris: Compagnie de l'Art brut, 1964-1973); Collectif, *Les Fascicules de l'Art brut*, Fasc. X-XXII (Lausanne: Collection de l'Art brut, 1977-2007); Jacqueline Porret-Forel, *Aloïse Corbaz ou le théâtre de l'univers* (Genève: Skira, 1993); Josef Helfenstein & Foman Kurzmeyer, *Bill Traylor (1954-1949): Deep Blues*, Berne (Cologne: Éd. Dumont, 1998); John MacGregor, *Henry J. Darger: dans les Royaumes de l'irréel*, trans. by Geneviève Roulin (Lausanne: Galleria Gottado, 1997).

5. 정금희, 「장 뒤뷔페의 아르 브뤼에 관한 연구」, 동국대학교 석사논문, 1997; 김동원, 『코리아 아르브뤼』, 성균관대학교 출판부, 2011; 장 뒤뷔페 외, 『아웃사이드 아트』, 장윤선 역, 다빈치, 2003.

그 범주에 변화를 가져왔다. 뿐만 아니라 아르 브뤼란 용어가 탄생하기 이전과 영미권으로 건너간 후 변화된 범주도 함께 고려되어야 할 필요가 있다. 둘째, 아르 브뤼가 뒤뷔페의 시대보다 넓은 의미로 쓰이고 있는 현 상황에 비추어 볼 때 아르 브뤼라는 용어를 그대로 유지해야 할 이유가 있는지, 또한 현재에도 아르 브뤼라 부를 수 있는 것이 존재하는지 진단하는 것이다.

아르 브뤼는 사실 그 개념이 태동하기 이전부터 존재했다고 볼 수 있으므로, 그 역사를 뒤뷔페 이후로 국한하는 것은 다소 지엽적인 연구가 될 수 있다. 본 연구는 아르 브뤼의 전사(前史)부터 시작해서, 뒤뷔페가 작품 수집에 박차를 가하며 다듬어 간 아르 브뤼의 범주, 그리고 이후 범주의 변화와 확장을 거쳐 오늘날에 이르기까지 상황을 진단해 보는 총사(總史)를 구성하려 한다.

II. 아르 브뤼의 전사(前史)

이미 낭만주의 시대에 ‘천재’와 ‘광기’라는 두 개념을 연결시키는 생각이 나타났다. 윌리엄 블레이크(William Blake), 프리드리히 뢰를린(Friedrich Hölderlin), 제라르 드 네르발(Gérard de Nerval)과 같이 환각에 사로잡히거나 미친 시인과 화가가 그 예가 되었다. 이러한 예들은 이후 프리드리히 니체, 빈센트 반 고흐, 앙토냉 아르토 등에게서 반복되었다. 진보와 데카당스, 열정과 우울이 공존하던 시기에 정신의학(psychiatry)은 시대 변화의 가장 큰 수혜자였다.

이탈리아의 정신과 의사이자 범죄학자인 체사레 롬브로소(Cesare Lombroso)는 천재 개념을 비정상의 징후로 간주한다.⁶ 보들레르, 쇼펜하우어 등을 언급하는 『천재와 광기』(1864), 『천재적 인간』(1877)를 비롯한 그의 책과 논문이 유럽에 널리 퍼지면서, 이후 이러한 주제와 비슷한 연구가 쏟아져 나오는 계기가 된다. 1890년경 롬브로소는 정신병동에서 창작된 데생, 회화, 조각 등의 작품을 모아 전시를 하기도 한다.⁷

롬브로소와 반대로 영국의 신경학자 존 허글링 잭슨(John Hughling Jackson)

6. 롬브로소는 천재를 정신이상의 한 형태로, 예술가를 본래 ‘비정상적’인 범주에 넣으며, 많은 증거들을 모아 제시하려 했다. Colin Rhodes, *L'Art outsider: Art brut et création hors normes au XXe siècle* (Paris: Thames & Hudson, 2001), pp. 85-88 참고.

7. 지금도 토리노의 범죄인류학 박물관에서 롬브로소의 컬렉션을 볼 수 있다.

은 천재가 비정상인의 특징이 아니라, 정신착란이 창작적으로 나타날 수 있다고 주장한다. 또한 이 둘의 중도적인 입장도 있었다. 제임스 키르난(James G. Kiernan)은 1892년 시카고 의학 아카데미 강연에서 “정신착란은 천재를 만드는 것이 아니라 손상시킨다. 천재는 아픈 정신의 산물이 아니다. 두 개가 공존하는 특별한 경우들에서, 천재는 건강한 나머지 부분을 보여주는 것이며, 병의 악마들과 싸움에서 보존된 부분이다”라고 주장한다.⁸

특히 프랑스에는 반 고흐의 광기, 고갱의 이국적 취향, 피카소와 야수파의 원시예술에 관한 관심이 이미 선재함으로 이러한 연구의 토양이 풍부하게 마련되어 있었다. 정신의학 분야에서 타르디외(Ambroise Auguste Tardieu)와 폴-막스 시몽(Paul-Max Simon) 등이 환자들의 글, 데생, 조소, 자수 작품을 병의 진단 또는 치유의 자료로 연구했다.⁹ 이들의 작품을 의학적 관심이 아닌 예술적 관점에서 바라본 최초의 저술은 마르셀 레자(Marcel Réja)¹⁰의 『광인들의 예술』(1907)이었다. 여기서 레자는 광인들의 창작품들을 3단계로 나누어 설명한다. 첫째, 어린이의 작품과 같은 특성을 보이는 작품, 둘째, 어떤 생각이나 감정을 전혀 표현하지 않는 순수하게 장식적인 작품, 셋째, 생각이나 감정을 상징적으로 표현하는 작품이 그것이다. 레자는 이러한 특징이 비정상적인 것이 아니라 정상인들에게 나타나는 창조성의 초보적인 형태로 보았다.¹¹

곧 유럽의 예술가들도 이러한 정신의학의 움직임에 반응을 보이기 시작했다. 막스 에른스트는 1910년경 요양소의 컬렉션에 대한 글을 썼다. 칸딘스키와 프란츠 마르크(Franz Marc)는 1911년 청기사파 전시에서 그들의 작품을 4명의 환자들의 작품과 함께 전시하기도 했다. 광인들의 예술에 관심을 보이기 시작하는 표현주의자들도 숫자가 늘어났다. 스위스에서는 파울 클레가 자신의 어린 시절 데생을 발견하고 그림 스타일을 바꾸기 시작하며 정신의학의 세

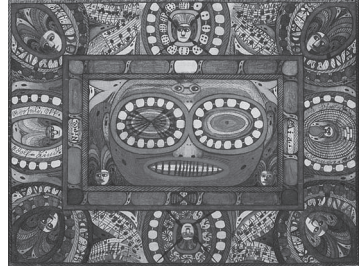
8. Laurent Danchin, *Art brut: L'instinct créateur* (Paris: Gallimard, 2006), p. 17 참고.

9. Ambroise Auguste Tardieu, *Etudes médico-légales sur la folie* (Paris: Librairie J.B. Baillière, 1872); Paul-Max Simon, 'L'imagination dans la folie: étude sur les dessins, plans, descriptions et costumes des aliénés', in *Annales médico-psychologiques*, n.16, 1876, pp. 358-390.

10. 이 필명을 사용한 자는 정신과 의사 폴 르니에(Paul Meunier)임이 밝혀졌다. 그가 일했던 빌뤼프(Villejuif) 요양원에 환자들의 작품을 전시한 작은 미술관이 1905년 세워졌고, 이를 바탕으로 그는 저작을 준비했을 것이다.

11. Marcel Réja (2000), p. 27.

계에 확신을 가진다.¹² 그는 1912년 베른에서 정신과 의사 발터 모르겐탈러(Walter Morgenthaler)를 만난다. 모르겐탈러는 클레에게 그의 특별한 환자 아돌프 뵐플리(Adolf Wölfl, 1864-1930)의 이야기를 들려준다. 그는 11년 동안 뵐플리를 관찰한 결과를 『어떤 정신질환자 예술가』(1921)라는 모노그라피로 발표하기에 이른다.



도판 1. 아돌프 뵐플리, <안경을 쓴 성 아돌프>, 1924, 종이에 색연필, 51×68cm, 아르브뤼 컬렉션.

뵐플리는 세계 최초로 예술가로 간주된 정신질환자라고 할 수 있다. 뵐플리는 9살에 고아원에 들어가 불우한 어린 시절과 사춘기를 보낸다. 18살 이후부터 반복적인 유아, 소녀 강간 미수로 감옥을 드나들다 감옥에서 영을 받아 신의 임무를 받았다는 정신착란을 일으켜 평생 환청과 환각의 세계에서 살아간다. 1895년 31살 베른의 발다우 정신병원에 들어간 후, 1899년부터는 시인, 작곡가,¹³ 화가로서 엄청난 기억력과 능력을 발휘하기 시작한다. 자신의 성장과정을 장대한 여행기로 재구성한 자서전을 남겼는데, 이 자서전의 삽화만 수천장에 달한다. 초기에는 검은색으로만 그렸으나 1907년부터 색채를 도입한다(도판 1). 총 2만 5천 장의 데생과 콜라주, 44권의 책을 남겼다. 정신병원의 한 환자가 모든 아방가르드 작가들의 꿈이었던 '전체예술'(art total)로서 거대한 작품세계를 보여준 것이다.

이러한 연구의 절정은 독일의 정신과 의사이자 미술사가인 한스 프린츠호른(Hans Prinzhorn)에게서 나타난다. 『정신질환자들의 조형활동』(1922)이라는 책은 처음부터 정신의학 쪽보다는 미학적으로 접근하고 있음을 선언하고 있다. 프린츠호른의 목적은 작품의 분석과 비교를 통해 창작의 메커니즘을 찾는 것이었다. 단지 환자들의 생산품들 중 예술을 찾아내기만 한 레자와 모르겐탈러의 연구에서 프린츠호른은 한 단계 더 나아간 것이다. 프린츠호른은 수천 점의

12. 어린이의 그림과 현대화가들의 관계에 관해서는 Jonathan Fineberg, *The Innocent Eye: Children's Art and the Modern Artist* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997)를 보라.

13. 6선지에 그려진 그의 약보를 해독하고 직접 연주해 보는 연구가 2010년 벨기에 작곡가이자 바이올리니스트인 보두앵 드 자매르(Baudouin de Jaer)에 의해 이루어졌다.

작품에서 6가지 반복되는 형상화 충동을 찾아내고, 이를 인간의 본능적인 욕구로 설명한다. 이 중 첫번째 단계는 표현 욕구이다. 이것을 모르겐탈러는 삶의 의지로 설명한다. 두번째 단계는 개인과 작품에 따라 다양하게 조합되는 질서 충동, 모방 충동, 장식 충동, 유희 충동이다. 마지막 단계가 상징의 방법을 사용하여 자신을 표현하는 욕구이다. 주장을 뒷받침하기 위해 그는 10명의 정신분열증 환자의 경우를 들어 예시하고 있으며, 책의 마지막 부분은 환자들의 예술을 어린이의 예술, 원시 예술, 영매의 예술, 민중 예술과 유비적으로 비교하고 있다.¹⁴

모르겐탈러와 프린츠호른이 공통적으로 말하는 것은 인간의 본능적 행위 중 형상화 작업은 정신적으로 건강한 사람과 아픈 사람 모두에게 드러나지만, 현대 문명의 사회적 코드에 적합하게 복종할 수 없는 정신적으로 아픈 이들에게 특히 더 잘 나타난다는 것이다. 프린츠호른의 책은 출판되자마자 유럽의 문화 예술계 사람들에게 즉각적인 반응을 불러일으켰다. 특히 앙드레 브르통이나 폴 엘뤼아르 같은 초현실주의자들은 정신병 환자들이 창조적 원천에 직접적으로 연결될 수 있음을 부러워하며, 환자들의 억제되지 않는 본능이 진실한 것이라 찬양하기에 이르렀다.

그러나 독일에 히틀러가 상륙하면서, 광인 창작자들의 천재성에 환호하는 분위기는 급전환을 맞이한다. 우생학과 과학자들이 승리하는 시대가 되면서, 병원에서는 환자들을 죽이는 일이 일어나고, 정신분열증 창작자들도 희생자가 된다. 1937년 뮌헨에서 열린 《퇴폐미술전(Entartete Kunst)》은 아방가르드 미술을 비웃고 중상모략하려는 목적 아래 700여 점의 작품들이 어수선하게 전시되었다. 독일인의 반유대 감정을 고조시키기 위해 선택된 샤갈, 피카소 등의 외국인 작가들, 키르히너, 놀데 등의 독일 표현주의 작가들뿐만 아니라, 프린츠호른이 선호했던 브렌델(Brendel)과 같은 정신병원의 창작자들이 나란히 소개되었는데, 이들은 모두 미술계에서 소각, 퇴출되어야 할 대상으로 제시되었다. 독일과 오스트리아의 11개 도시를 돌며 1941년까지 계속된 전시회에 방문한 4백만 명의 사람들은 나치의 프로파간다 교훈에 쉽게 경도되었다. 광기와 예

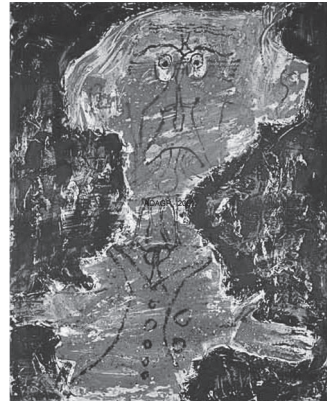
14. Hans Prinzhorn (1997) 참고.

술, 창조성에 대한 독일의 비상하던 사유는 나치즘에 의해 끊어지고, 그 바통은 프랑스 파리가 이어받는다.

III. 장 뒤뷔페의 아르 브뤼 정의

정신병동의 예술에 관심을 가진 레자와 프린츠호른은 의사였고, 브르통과 엘뤼아르는 작가, 시인이었다. 광인들의 예술은 화가인 뒤뷔페의 ‘눈’과 함께 새로운 날개를 달게 된다. 뒤뷔페는 유럽 각지를 돌아다니며 광인들의 창작품에서 그가 ‘아르 브뤼’라 부르는 것의 핵심을 찾아내고, 거기에 다른 출처들 — 영매들의 작업, 감옥의 예술, 독학한 이들의 창작 — 을 덧붙인다.

뒤뷔페는 나이 마흔이 넘어 어린 시절 꿈꾸던 예술가의 길로 들어선다. 그러나 뒤뷔페는 당시 미술계의 아방가르드 운동이나 아카데미즘, 엘리트주의, 낡은 도제제도와는 전혀 다른 창작의 ‘입구’를 찾고자 했다. 그 입구를 찾아 처음에는 아프리카 가면, 인형 마스크 등에 관심을 보이다가 마침내 ‘어린이의 데생’에서 그 원천을 발견하고 이를 따라 일부러 어설피게 장난한 듯한 그림을 그리기 시작한다(도판 2). 어린이의 그림에서 보이는 형태의 왜곡, 변형, 강조 등의 특징은 어린이들이 객관적으로 보이는 대로, 아는 대로 그리는 것이 아니라, 눈에 보이지 않는 심리적인 요소에 좌우됨을 보여준다.¹⁵ 뒤뷔페는 창조의 중심에 가까이 있는 자는 어린이와 같이 자신이 창작하고 있다는 의식 없이 몰입하고 있는 사람일 것이라는 생각을 갖고 있었다.



도판 2. 장 뒤뷔페, 《빨간 피부의 마법사 레오토》, 1946, 캔버스에 자갈 섞은 유채, 92.1×73cm, 뉴욕현대미술관.

뒤뷔페는 더 나아가 그래피티, 콜라주, 자르기, 지우기 등의 기법 등을 활용하며 기존

15. 프랑스의 철학자 모리스 메를로-퐁티(Maurice Merleau-Ponty)도 어린이의 데생이 대상과의 직접적인 접촉을 그려낸다는 점에서 성인의 데생보다 더 주관적이고 표현적이라고 평가했다. Maurice Merleau-Ponty, *Merleau-Ponty à la Sorbonne: résumé de cours 1949-1952* (Grenoble: cynara, 1988), pp. 518-524.

미술의 '미메티즘'에 충실한 정형화된 그림을 벗어나기 위한 모든 방법을 연구한다. 서양 문화를 지배하는 모든 것에서 벗어나 완전히 새로운 바탕에서 출발하기를 원한 것이다.¹⁶ 그가 보기에 지금까지 보존된 과거의 작품들이 그 시대 최고의 걸작이라 믿는 것은 순진한 생각이다. 우리가 전통이라 믿고 보관해 온 이유는 소수의 사람들이 다른 작품들은 무시한 채, 그것들을 칭찬하며 선택했기 때문이다. 이러한 맥락에서 뒤뷔페는 전통, 문화, 제도권 밖에 있는 것에서 창조성의 원천을 찾는다. 이성적이고 틀에 박힌 사고, 교육을 통해 받은 지식은 오히려 본능, 열정, 변덕, 폭력, 착란과 같은 원시적인 가치에 해가 될 뿐이다.

1. 아르 브뤼 컬렉션

1-1. 초기 탐구 (1945-1948)¹⁷

뒤뷔페는 화가 르네 오베르조누와(René Auberjonois)에게 1945년 8월 28일에 쓴 편지에서 처음 '아르 브뤼'란 용어를 "무명의 예술, 그 자신조차도 자각하지 못하는 예술의 형태"를 가리키기 위해 사용하고 있다.¹⁸ 직접 이러한 예술을 찾아보기 위한 여행을 시작한 직후였다.

1945년 전쟁이 끝난 직후 뒤뷔페는 친분이 있던 스위스 제네바 벨에어 정신병원 원장인 샤를 라담(Charles Ladame)을 찾아간다. 샤를 라담은 환자들의 작품을 전시해 놓은 작은 미술관이 그 곳뿐만 아니라 베른의 발다우 정신병원에도 있음을 알려 준다. 뒤뷔페는 발다우에서 1920년 이후 잊혀졌던 아돌프 뵐플리 작품을 수집한다. 곧이어 로잔에서는 자클린 포렐(Jacqueline Forel) 박사의 소개로 알로이즈 코르바스의 작품에 매료된다. 이렇게 유럽의 정신병원을 돌며 의사들을 만나 환자들의 작품을 차근차근 수집하는 한편, 정신병원 밖으로도 눈을 돌린다. 환영을 보는 소수자들, 즉 조제프 크레팽(Fleury-Joseph

16. 뒤뷔페의 작품세계는 '보통사람' 시기(1943-1950), '마티에르 분출'의 시기(1951-1960), '우홀루프' 시기(1961-1974), 새로운 차원의 세계(1974-1985)로 나누어 볼 수 있는데, 작품의 스타일이 바뀌는 계기들이 그의 아르 브뤼 수집가로서 경력과도 관련이 있다. 아르 브뤼 작품들이 그의 작품 세계에 미친 직접적인 영향에 관한 연구는 차후로 미루도록 하겠다.

17. 시기 구분은 로랑 당생(Laurent Danchin)을 따른다. Laurent Danchin(2006), pp. 35-47, pp. 62-67.

18. Jean Dubuffet, *Prospectus et tous écrits suivants I* (Paris: Gallimard, 1967), p. 240.

Crépin, 1875-1948), 어거스틴 르사주(Augustin Lesage, 1876-1954) 등의 영매들의 작품으로까지 수집의 폭을 넓힌다. 뒤뷔페는 ‘광기’가 외부의 영향으로부터 내면을 지키는 방법을 알려 준다고 생각했으며, 이러한 광기가 지배할 때, 기존의 문화예술에 물들지 않은 완전히 자유로운 작품이 태어난다고 믿었다. 그에게 광기는 오히려 건설적인 것이며, 인간의 재능을 활성화시키는 것이었다.

그의 컬렉션은 1947년 르네 드루앵 갤러리의 지하에 얻은 공간에서 대중에게 공개되었다. 이때부터 이 갤러리는 아르 브뤼의 초기 전시회 장소로서 역할을 담당하며, 알로이즈 코르바스, 조제프 크레팽, 미구엘 에르난데스(Miguel Hernández, 1910-1942)를 소개한다.

1-2. 아르 브뤼 협회 (La Compagnie de l'Art brut, 1948-1951)

1948년 뒤뷔페는 앙드레 브르통을 만나 뵈플리와 크레팽의 작품을 소개해 준다. 브르통은 뒤뷔페에게 메종뇌브(Pascal-Désir Maisonneuve, 1863-1934)의 조개껍질로 만든 마스크, 스코티 윌슨(Scottie Wilson, 1888-1972)의 데생 등을 알려준다. 교감을 확인한 브르통과 뒤뷔페는 매년 큰 전시회와 연감 출판을 목표로 하는 아르 브뤼 협회를 창설한다. 같은 해 9월, 갈리마르 출판사가 빌려 준 건물로 그들의 컬렉션을 옮기고, 어린이의 데생과 관련한 40명의 작가전을 기획한다. 뒤뷔페, 브르통, 샤를 라통(Charles Rattou), 미셸 타피에(Michel Tapié), 장 폴랑(Jean Paulhan), 앙리-피에르 로셰(Henri-Pierre Roché) 6명이 협회 대표를 맡고 앙드레 말로(André Malraux), 앙리 미쇼(Henri Michaux), 클로드 레비스트로스(Claude Lévi-Strauss), 조르주 앙리-리비에르(Georges-Henri Rivière)를 비롯한 많은 문화계 인사들이 협회 회원이 되었다. 아르 브뤼 협회는 「정신과 의사들에게 고함」이라는 글을 발표하며 “익명의 사람들의 예술적인 산물을 찾아내, 기존의 전통과 관습에서 벗어난 자발적이고 개성적인 창작의 특별한 특성을 소개하고자 하는”¹⁹ 그들의 의도를 분명히 했다. 한편 드루앵 갤러리에서 작가들의 작품을 소개하는 전시도 계속되는데, 가장 큰 전시는 1949년 《문화적 예술보다 선호되는 아르 브뤼》전이였다. 63명의 작가의 200점을 소개된 이

19. 'Appel aux médecins psychiatres' in Jean Dubuffet, *Prospectus* / (1967), pp. 490-491.

전시에서 동일 제목의 선언문이 발표되었다. 이 선언문에서 뒤뷔페는 아르 브뤼가 “예술적 문화에 의해 해를 입지 않은 사람들에게 의해 제작된 작품들”임을 밝히며, 아르 브뤼 작가들이 주제, 재료의 선택, 전이방법, 리듬, 서술방법 등 모든 면에서 고전미술이나 현재 유행하고 있는 미술의 상투적인 방법을 통하지 않고, 자신의 고유한 바탕에서 끌어냄을 지적한다. 작가 자신의 고유한 층동에서만 시작되어 스스로 전단계를 창작해 내는 아르 브뤼가 문화의 틀 안에 있는 작품들보다 순수하고 원초적인 예술 활동임을 선언한 것이다.²⁰

1-3. 미국 시기(1951-1962)

프랑스 평단에서 생각보다 큰 반응을 얻지 못하자 뒤뷔페는 미국으로 건너간다. 뒤뷔페는 컬렉션의 상당 부분을 미국의 화가이자 수집가였던 알폰소 오소리오(Alfonso Ossorio)의 사유지로 옮겨 놓는다. 아르 브뤼 컬렉션 중 가장 중요한 30명의 작가 작품을 포함, 100여 명 작가들의 1200여 점의 작품이 이때부터 11년간 미국에 머물게 된다. 뒤뷔페의 미국 체류 기간이 길어지자 브르통은 곧 불만을 표시하며 아르 브뤼 협회에서 해임한다. 반면, 뒤뷔페가 시카고 아트 클럽 강연에서 발표한 「반문화적 입장」(1951)²¹은 이후 아르 브뤼를 미국에 알리는 기폭제가 되었다. 그러나 곧 뒤뷔페는 프랑스 뱅스로 돌아와 자신의 작품 활동에 매진하며 1950년대 말 아르 브뤼 연구를 다시 시작하기까지 8년의 시간을 보낸다.

1-4. 새로운 아르 브뤼 협회(la nouvelle Compagnie de l'Art brut, 1962-1972)

아르 브뤼 컬렉션은 미국뿐만 아니라 세계 전역에 알려지며, 세계 곳곳에서 전시회를 가지게 된다. 뒤뷔페도 뱅스에서 갤러리스트 알폰스 샤브(Aphonse Chave)의 도움으로 새로운 작가들을 발굴하는 데 박차를 가한다.²² 1962년 봄, 마침내 뉴욕의 오소리오에게 남아 있던 컬렉션을 다시 프랑스로 옮겨와, 아르

20. 'L'Art brut préféré aux arts culturels' in Jean Dubuffet (1967), pp. 201-202.

21. 'Positions anticulturelles' in Jean Dubuffet (1967), pp. 94-100.

22. 샤브와의 협업은 그리 오래 가지 않았다. 샤브는 1964년 전시에서 아르 브뤼 작가들을 뒤뷔페와 같은 미술계 안의 인물들과 병치 소개했는데, 이는 뒤뷔페의 "아르 브뤼는 갤러리의 미술이 아니며, 팔 수 있는 미술도 아니다"라는 생각과 다른 지점을 보여주는 것이었다.

브뤼 컬렉션은 파리 세브르가(rue de Sèvres) 137번지에 자리 잡고, 이 곳은 명실상부한 아르 브뤼 연구소가 된다.²³ 같은 해 9월 뒤뷔페는 9명의 새로운 후원자들과 아르 브뤼 협회를 재발족한다. 이미 컬렉션은 1963년 170명의 작가의 2,200점의 작품, 그로부터 3년 후에는 5,000점이 되면서 카탈로그의 전문화가 절실해졌다. 1964년부터 영원하던 『아르 브뤼』 잡지도 발행을 시작, 지금까지 20여 권의 모노그라피가 발행되고 있다. 1971년판 아르 브뤼 컬렉션 카탈로그에는 작가 135명의 작품 4,104점과, 가스통 사이삭(Gaston Chaissac, 1910-1964)처럼 아르 브뤼와 직업미술계의 중간에 위치하는 작품들 2,000점을 소개하고 있다. 뒤뷔페는 컬렉션을 대중에게 상시 공개할 필요성을 느끼고 기증을 결심한다. 이를 파리에 제안하지만 파리에서 거절하고, 퐁피두 센터나 파리 장식미술관 등 다른 미술관의 제안은 뒤뷔페가 거절한다. 마침내 아르 브뤼 컬렉션은 아르 브뤼의 모험이 시작된 곳, 스위스 로잔시에 기증되어 보리유 샤토(château de Beaulieu)에 자리잡는다.²⁴

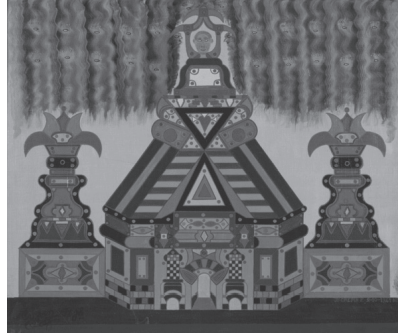
2. 아르 브뤼의 범주 설정

2-1. 아르 브뤼의 세 가지 원천

뒤뷔페의 아르 브뤼 컬렉션을 바탕으로 우리는 아르 브뤼의 원천을 크게 세 가지로 말할 수 있다. 정신병동의 예술, 영매의 예술, 다른 소외계층의 예술이 그것이다. 이 중 첫번째 것이 아르 브뤼 컬렉션의 절반을 차지했다. 잘 알려진 작가로는 아돌프 빌플리, 하인리히 안톤 뮐러(Heinrich Anton Müller, 1865-1930), 어거스트 포레스티에(Auguste Forestier, 1887-1958), 기욤 뤼졸(Guillaume Pujolle, 1893-1951), 알로이즈 코르바스 등이 있다. 이들은 시대적으로 앞선 빌플리를 제외하고 모두 1865년에서 1893년 사이에 태어나 양차 세계대전 사이

23. 이 곳으로 옮겨진 아르 브뤼 컬렉션은 대중에게 공개 목적이 아니라 철저히 연구 목적이었다. 컬렉션에 특별한 관심을 가지고 있음을 실질적으로 증명할 수 있는 소수의 사람에게만 컬렉션은 개방되었다. 이후 아르 브뤼 컬렉션은 로잔으로 떠났지만, 이 건물은 현재도 뒤뷔페 재단으로 운영되고 있다. www.dubuffetfondation.com (2013년 10월 28일 접속).

24. 이때부터 비로소 아르 브뤼 컬렉션은 대중에게 공개되어 현재에 이르고 있다. 지금도 컬렉션 중 천여 점이 처음 드루앵 갤러리 지하에 전시된 형태처럼 어두운 조명에, 제목 없이 전시되어 있다. 미술관의 관장 미셸 테보(Michel Thévoz)는 이 공간이 '미술관'이라는 이름보다는 '아르 브뤼 컬렉션'으로 불리길 원한다. www.artbrut.ch (2013년 10월 28일 접속).



도판 3(왼쪽). 알로이즈 코르바스, <파리 오페라의 스타>, 1952-1954, 함께 퀘멘 종이에 색연필과 제라늄 잭, 아르 브뤼 컬렉션.

도판 4(오른쪽). 조제프 크레랭, <구성 n. 151>, 1941, 캔버스에 유채, 57×65cm, 아르 브뤼 컬렉션.

에 창작활동을 시작했다. 이들의 왕성한 작품들은 1952년 신경안정제가 출현하기 전 비교적 자유로운 창작활동이 가능했던 까닭으로 읽을 수 있다.

정신분열증 작가들 중 가장 놀라운 사람은 알로이즈 코르바스이다. 1886년 로잔에서 태어난 그녀는 1911년 독일 여행 중 황제 빌헬름 2세를 모시는 사제의 집에서 가정교사로 지낸다. 여기서 그녀는 황제를 사랑하게 되는데, 1914년 전쟁이 발발하자 귀국을 하고, 사랑이 정신적 상처로 남게 된다. 1918년 정신병원에 수용되고 곧 그녀만의 우주진화론적 사고를 구축한다. 1920년부터 숨어서 그리기 시작한 그녀의 화폭 속 세계에는 거대한 극장이 등장한다. 그리스 건축과 무대 휘장을 연상시키는 구조 안에 주인공들은 화려한 곱슬머리 가발을 쓰고 궁전용 의상을 입고 있다. 동공이 보이지 않는 푸른 눈동자와 무표정한 얼굴이지만, 화려한 색채와 배경의 표현들에서 사랑의 감정을 읽어 낼 수 있다(도판 3).²⁵ 1941년부터는 신들린 듯 커다란 화폭에 거친 필체로 그리기 시

25. 자클린 포렐 박사는 코르바스 작품에서 푸른 눈동자는 인물의 자기 과시적 성격으로, 녹색은 영적 자질로, 붉은 옷은 높은 지위의 권위로, 붉은 불은 사랑의 징후로, 반은 붉고 반은 흰 불은 애매한 감정으로, 창백한 피부는 인물의 죽어 감을 표현한 것으로 읽는다. 여성의 신체로 변하는 동백과 사과는 육체의 화려함을, 알이 가득 찬 새 동지는 풍요로운 사랑을, 작은 배, 사료마차, 말, 낙타와 같은 탈 것들은 사랑의

작했으며 어떤 두루마리 그림은 14미터에 달하기도 한다.

아르 브뤼의 두번째 원천은 심령술사, 영매, 환영을 보는 자들의 예술이다. 이미 뒤뷔페 이전 초현실주의자들은 문학의 영역에서 자동기술법이나 최면상태 등에 관심을 보이며 이성의 영역이 아닌 곳에서 나타나는 창작 활동을 동경했다. 뒤뷔페를 매혹시켰던 영매 예술가들은 우선 자신들을 수동적 상태로 만들어 다른 어떤 것이 이미지나 메시지를 이끌어 가도록 한다. 이미 초현실주의자들 사이에서 알려져 있던 어거스틴 르사주를 제외하고, 뒤뷔페가 발견해 아르 브뤼의 범주에 넣은 영매는 크레팽이다. 작은 악단의 클라리넷 연주가였던 크레팽은, 어느날 갑자기 자신이 300점의 작품을 그려야 전쟁이 멈춘다는 영에 사로잡힌다. 회화에 대해 전혀 몰랐던 그는 놀라운 장식 솜씨를 보이며 1939년과 1945년 사이 300점의 작품을 남긴다(도판 4). 그가 300번째 작품을 완성한 것은 1945년 5월이었다.²⁶

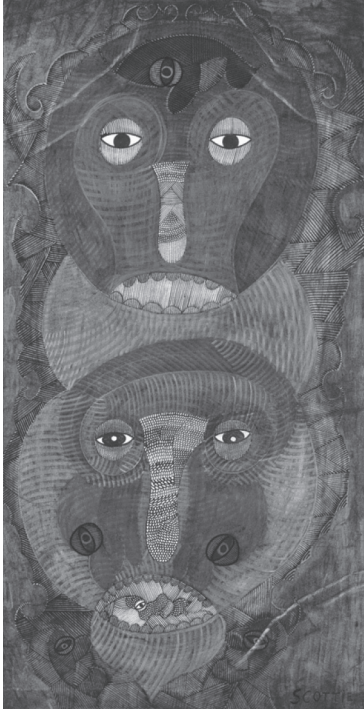
매지 길(Madge Gill, 1882-1961)의 경우, 사생아로 태어나 가족에게 버림받고 고아원에서 자란다. 결혼하여 가정을 이루지만, 두 자녀의 죽음과 자신의 한쪽 눈 실명과 같은 반복되는 정신적 외상이 그녀를 심령술로 이끌었다. 길은 1920년 머나인레스트(Myrrinerest)라는 영에 사로잡혀 무의식 상태에서 왕성한 창조성을 발휘하기 시작한다. 시, 노래, 피아노 연주, 퀼트, 데생뿐만 아니라, 자동기술법에 의한 성서, 신화에 관한 글쓰기 등 끊임없이 영감을 표현해 낸다. 특히 흑백의 데생은 이후 40년 동안 계속 반복되는 그녀의 주된 표현방법이었다(도판 5). 데생에 반복적으로 나타나는 여성의 얼굴은 머나인레스트의 얼굴이나, 혹은 죽은 어린 딸의 얼굴로 해석할 수 있는



도판 5. 매지 길, 〈무제〉, 연도미상, 광목에 수묵, 213×86.5cm, 아르 브뤼 컬렉션.

행위를 의미한다. cf. Jacqueline Porret-Forel (1993), p. 131f.

26. Didier Deroeux et al., *Fleury-Joseph Crépin 1875-1948* (Paris: Idée Art, 1999) 참고.



도판 6. 스코티 윌슨, 〈무제〉, 연도미상. 종이에 잉크, 아르 브뤼 콜렉션.

데, 대부분 몸과 연결되지 않은 채 장식적인 옷 위에 부유하는 느낌을 준다. 또한 자주 등장하는 모티프인 아치, 발코니, 제단, 계단과 같은 공간 구조물은 영적 세계로 들어서는 통로와 같은 의미를 지닌다. 1930년대와 1940년대 길은 아마 추어 작가 전시회에 작품을 출품하기도 했지만, 머니인레스트의 선물을 팔 수 없다며, 작품 판매는 거절했다.

세번째 원천은 사회의 소외계층에 속하거나 기인으로 취급되는 독학(self-taught) 예술가들의 작품이다. 스코티 윌슨이 대표적인 예이다. 그는 스코틀랜드에서 태어나 장터나 서커스에서 중고 물건을 파는 상인이 되었다. 1938년 캐나다로 이주해 나이 오십에 갑자기 그림을 그리기 시작했다. 그는 전혀 글을 읽고 쓸

줄 모르는 문맹이었지만, 독학으로 그림 그리는 기술을 익혔다. 그의 작품에는 오리, 개구리, 새, 물고기, 토템 마스크, 나무, 마을 등 자연 소재가 주로 등장한다(도판 6). 이름이 알려지면서, 개인전도 여러 번 열었지만, 갤러리에서 미술애호가들과 어울리는 것보다 지나가는 사람에게 동전 몇 푼에 자신의 작품을 파는 것을 더 좋아했고, 버스나 영화관에서 음악을 틀고 연극처럼 자신의 작품을 소개하는 것을 더 즐거워했다.

2-2. 아르 브뤼가 아닌 것

그러나 뒤뷔페는 아르 브뤼라는 개념이 정신병동의 예술이나 영매들의 예술과 동일시되는 것을 원치 않았다. 독학예술이라 불리는 부류도 언제든지 뒤뷔페가 '문화'로 간주하는 범주로 들어갈 여지를 갖고 있었다. 게다가 컬렉션은 범

위가 점점 넓어지고 있었으므로 아르 브뤼의 정의는 갈수록 어려워졌다. 아르 브뤼는 특정 사조도, 양식도 아닌 개인의 창작일 뿐이었기 때문이다. 뒤뷔페는 1948년부터 1963년 사이 여러 글을 통해 부정의 방법을 통해 아르 브뤼의 범주를 분명히 하고자 노력한다. 뒤뷔페의 주장을 근거로 아르 브뤼를 아르 브뤼가 아닌 것들과 구별해 본다면 다음과 같다.

첫째, 아르 브뤼는 단지 광인들의 예술로 일컬어져서는 안 된다. 물론 정신 병동에 창조적인 천재들이 있지만, 모든 정신병자들이 이러한 창작력을 갖고 있는 것이 아니다. 또한 정신병동이 아르 브뤼를 찾을 수 있는 유일한 곳도 아니다. 오히려 뒤뷔페에게 아르 브뤼는 ‘문화적 예술(art culturel)’과 반대되는 개념이었다. 뒤뷔페는 인간이라면 누구나 천재와 같은 창조성을 갖고 있다고 여겼다.²⁷ 문화, 제도, 교육은 오히려 창조성을 억제하고 변질시키고 왜곡시키므로, 진정한 예술은 문화권 밖에서 자주 발견되는 것이다.²⁸ 뒤뷔페는 정신과의사들이 정상/비정상, 건강/병의 기준으로 창조활동을 논하는 것을 비난하며 “소화불량 환자들의 예술, 관절 환자들의 예술이 없는 것처럼 광인들의 예술이라는 것도 없다”고 한다.²⁹

둘째, 아르 브뤼는 초현실주의도 아니다. 아르 브뤼는 작업방식 면에서 잠재 의식을 통해 예술적 가능성을 탐구했던 초현실주의와 유사하다. 뒤뷔페도 초현실주의자들도 영매들의 예술에 관심을 보인 것은 이러한 이유에서이다. 초현실주의자들이 자동기술법을 통해 인간의 내면을 표현하는 것은 대부분 무의식 속에서 본능적인 표현에 맡기는 아르 브뤼 작가들의 작업방식과 같다고 볼 수 있다. 하지만 아르 브뤼를 초현실주의로 볼 수 없는데, 초현실주의자들은 꿈, 환상, 신비 등을 창조하겠다는 목적을 가지고 있기 때문이다. 즉 초현실주의자들의 자동기술법이나 데페이즈망(dépaysement) 등의 기법은 그들의 초현실적 세계 창조를 위한 수단인 것이다. 반면 아르 브뤼는 창조에 있어 어떤 목적성을 띠고 있지 않다. 순수한 창조적 열망에 의한 창조인 것이다.

셋째, 아르 브뤼는 ‘나이프 아트(naïve art)’가 아니다. 물론 나이브 아트 작가

27. Jean Dubuffet (1967), p. 222.

28. 앞 책, pp. 451-457.

29. 앞 책, p. 202.

들은 아르 브뤼의 독학예술가들과 중복되는 면이 있다. 소위 ‘일요화가’들이라 불리우는 나이브 작가들은 대중적인 환경 출신의 독학 예술가이다. 이들은 초보적인 문화만을 알고 있거나 교양인들의 문화에는 낯선 사람들이며, 적어도 처음에는 화랑이나 미술관이라는 정상적인 보급 경로 밖에서 작품을 제작하는 사람들이다. 이들의 스타일은 마치 아이들의 그림에서 나타나는 것처럼 뒤틀어진 원근법, 다양한 시점으로 결합된 공간, 적합하지 않은 비례, 비사실적 단순화, 과장된 세부묘사를 보여준다. 20세기 초 ‘순진성’에 대한 대중의 요구가 강하게 일어나면서, 나이브 아트에서 신선함, 순진함, 원형과 같은 것을 찾으려는 움직임이 있었다. 그러나 나이브 아트가 아르 브뤼와 구분되는 지점은 그들의 작품이 주제나 기교면에 있어서 궁극적으로는 아카데미즘을 지향한다는 특성에 있다. 나이브 아트는 아카데미즘에서 흔히 보이는 종교, 신화, 우화적 주제를 선택하여 장르화, 풍경화, 인물화, 정물화, 역사화로 표현하며, 기교면에서도 이젤, 캔버스, 유화물감을 사용하고, 주로 선적인 표현에 의한 사실주의화를 그린다. 그에 비해 아르 브뤼는 주제나 기법 면에 있어서, 미학적, 문화적 규범에 대한 무지와 무관심을 보이며, 재료의 선택에서도 주변에서 발견되는 우연한 재료들을 사용하여 그것을 되는 대로 조합하는 방식을 사용한다.³⁰

넷째, 아르 브뤼는 ‘어린이의 데생’과 구별된다. 아르 브뤼의 초기 컬렉션에 어린이의 데생까지 포함시켰던 뒤뷔페는 1965년 3월 「작은 요양소」라는 글에서 어린이의 데생을 제외한다.³¹ 직관적인 표현능력을 보여주는 아동화는 어린이가 의도적인 사실주의 단계로 이행하게 되면 더이상 나타나지 않는다. 보통 어린이가 4세를 넘어가면 사회적인 요구나 부모의 요구, 교육의 압력 등으로 조형표현에 있어서도 관습을 익히고, 문화적 가치와의 소통의 중요성을 깨닫게 되므로 아동화 특유의 순진성을 상실하게 된다. 아르 브뤼 작가들은 어른이면서도 아동화와 유사한 작업을 하므로, 인격의 발달단계로 보자면 일종의 퇴행 속으로 도피한 경우라 할 수 있다. 그러나 아동들과 다른 점이라면 그들은 거의 강박적일 정도로 집요하게, 문화적으로 매장될 가능성이 있는 것을 마지막 한계까지 탐구하고 완성시키는 은밀한 정신의 소유자라는 점이다.

30. 앞 책, p. 217.

31. 앞 책, pp. 54-57.

다섯째, 아르 브뤼는 원시미술이 아니다.³² 이미 레자의 시대에 인류학이 상당히 발달했으며 원시미술에 관한 많은 부분들을 밝혀 냈다. 그 중 하나가 원시미술도 그들의 규범(code)에 복종하며 때로는 아주 세련되게 나타난다는 사실이었다. 주로 ‘서툴게’ 표현되는 아르 브뤼는 그러므로 원시적(primitif)이라기보다는 기초적(élémentaire)이며 단순하고(simple) 거친(grossier) 테크닉을 사용하는 예술로 정의된다.³³ 뒤뷔페는 ‘원시적’이라는 용어가 ‘서양의 ‘문화의’ 등의 용어보다 하위에 속하는 위계관계를 전제하는 것으로 보았기 때문에 다른 단어를 찾으려 한 것이다.

이외에도 아르 브뤼가 뒤뷔페의 컬렉션과 동격으로 여겨지는 것인지, 민속미술과의 관계는 어떠한 것인지 살펴보아야 한다. 이 남은 문제들은 70년대 이후 본격적으로 제기된다.

IV. 아웃사이드 아트^{Outsider art}로

뒤뷔페가 아르 브뤼라는 이름에서 목표했던 문화적 규범에 얽매이지 않는 시대가 왔다. 1970년대는 사회 각 계층에서 언더그라운드 운동이 일어나고, 바야흐로 반문화의 시대였다. 이러한 시대의 분위기 속에서 아르 브뤼는 그 범위의 확장을 맞이한다.

1970년대 아르 브뤼의 지형도를 바꾸어 놓는 계기는 프랑스와 영국에서 열린 두 전시였다. 1978년 파리 시립근대미술관에서 열린 《예술의 특이한 경우들(Les singuliers de l'art)》전은 54명의 독학예술가의 작품 수백 점을 소개했다. 대부분이 뒤뷔페의 아르 브뤼 컬렉션에 속하지 않은 작품들이었고, 사진, 시청각작품, 설치 작품뿐만 아니라 13개의 환경 작품(art d'environnements)을 포함하고 있었다. 특히 우체부 슈발(facteur Cheval, 본명 Joseph-Ferdinand Cheval, 1836-1924)이 33년간 혼자서 돌을 날라 쌓아 만든 <이상적 궁전(le Palais

32. 물론 아르 브뤼를 20세기 원시미술의 형태로 보는 학자들도 있다. Jean-Louis Ferrier, *Les Primitifs du XXe siècle, Art brut et art des malades mentaux* (Paris: Editions Pierre Terrail, 1997) 참고. 그러나 셀린 드라보(Céline Delavaux)의 견해를 따르면, 이는 아르 브뤼를 개념이 아닌 ‘장르’나 ‘사조’로 보려는 오해에서 비롯된 것이다. Céline Delavaux (2010), pp. 94-97.

33. Jean Dubuffet (1967), p. 167, p. 176.



도판 7. 페르디낭 슈발, <이상적 궁전>, 1879-1912, 프랑스 오트리브.

idéal))<도판 7>도 사진으로 소개되었다. 1879년 우연히 밭에 걸린 돌에서 영감을 받아 시작된 이 궁전 짓기는 처음에는 동굴이나 무덤, 피라미드처럼 만들 계획이었으나 엽서 그림 등을 참고하여 — 힌두교 사원부터 봉건시대 성 양식까지 — 모든 스타일을 혼합한 양식이 되었다. 이 전시 이후 이러한 예술들은 ‘특이 예술(art singulier)’이라는 새로운 명칭을 얻었다.

전시된 작품의 대부분은 알랭 부르보내(Alain Bourbonnais, 1925-1988)의 컬렉션에서 나온 것들이었다. 부르보내는 유명한 건축가로 활동하면서 주말이면 별장에서 에로틱한 카니발 인물들을 제작하는 은밀한 취미를 가지고 있었다(도판 8). 또한 대중예술(art populaire)을 좋아하여 1960년경부터 아르 브뤼도, 뒤뷔페도 전혀 모르는 상태에서 수집을 시작했다. 처음에는 시장, 노점에서 파는 창작품들에 관심을 가지고 모으다가 점점 기이한 작품들을 발견해 간다. 1971년 부르보내는 우연히 뒤뷔페가 컬렉션을 로잔에 기증했다는 소식을 듣고 뒤뷔페를 찾는다. 뒤뷔페의 후원과 조연대로 파리에 아틀리에를 열고 이후 10년간 아르 브뤼와 비슷한 작가들을 소개하는 파리의 유일한 장소로 운영했다. 그러나 이들 새로운 소수인들의 예술을 지칭하는 말로 아르 브뤼는 적절하지 않았다. 아르 브뤼는 이미 뒤뷔페의 컬렉션의 이름처럼 여겨지고 있었고, 컬렉션은 여전히 뒤뷔페의 감시 하에 유지되고 있었기 때문이다. 뒤뷔페는 부르보내에게 ‘규범-밖의-예술(art hors-les-normes)’이란 용어를 제안했다.³⁴ 결과적

34. 뒤뷔페는 이외에도 ‘자발적 예술’ ‘규범-밖의-창작’ ‘자발적 창작’ ‘문화 밖의 예술’ 등의 용어를 제안했다. 이 제안들 속에서 뒤뷔페가 아르 브뤼 개념에서 자발성, 창의성, 비문화권 등을 중요하게 생각하고 있음을 엿볼 수 있다. 그러나 무엇보다 뒤뷔페가 부르보내에게 이러한 제안을 한 것은 자신의 컬렉션에 불

으로 네자(Nedjar), 포데스타(Podesta), 라티에(Ratier)와 같은 당시 작가들의 작품은 ‘아르 브뤼’라는 이름보다는, ‘특이 예술’ 또는 ‘규범 밖의 예술’이라는 두개의 다른 이름을 달게 된다. 어쨌든 시장의 수요가 거의 없었으므로 갤러리는 1982년 문을 닫고, 부르보내는 디시(Dicy)에 있는 시골집으로 옮기는데, 오히려 이곳에 작가들이 작품을 들고 찾아오기 시작하며, 그의 집이 사립 미술관(라 파블로즈리, La Fabuloserie)³⁵으로 변한다. 이곳에 모인 작가들은 그들이 아르 브뤼 작가들과 구별된다고 믿었다. 자신들은 고립되거나 고독한 상태에서 작품을 만드는 것이 아니라, 삶과 행복, 사랑을 즉흥적으로 이야기한다는 것이다. 자신들이 예술가라는 인식도 분명 갖고 있었으며, 동료들과 소통하기를 즐긴다는 점은 아르 브뤼 작가들과는 구별되는 면이었다.



도판 8. 알랭 부르보내, 〈소란스러운 오리〉, 혼합재료, 라 파블로즈리 컬렉션.

또 하나의 전시는 1979년 런던 헤이워드 갤러리(Hayward Gallery)에서 열린 《아웃사이더: 전통 없는 예술(Outsiders)》전이였다. 이 전시는 프린츠호른의 컬렉션부터 부르보내의 컬렉션에 이르기까지 12명의 잘 알려진 아르 브뤼의 유명 작가와 7명의 프랑스의 ‘특이 예술’ 작가를 소개했다. 이미 1972년 로저 카르디날(Roger Cardinal)이 아르 브뤼에 관한 책을 저술하며 아르 브뤼를 ‘아웃사이더 아트’라는 영어이름으로 번역했고, 이것이 널리 사용되고 있었다. 아웃사이더 아트가 원래의 아르 브뤼 개념보다 더 넓고 유연한 개념으로 받아들여졌기 때문에, 아르 브뤼, 특이 예술 모두를 끌어안기에 적절한 이름이었던 것이다.

는 ‘아르 브뤼’라는 용어가 일반적으로 사용되지 않길 원했던 그의 보호심리에서였다. Céline Delavaux (2010), p. 42 참고.

35. 작가 120명의 작품 1,200여 점과 중요한 환경미술 여러 점을 소유하고 있는 이 공간은 오늘날에도 매년 1만5천 명이 찾는 장소이다. www.fabuloserie.com (2013년 10월 28일 접속).

다르게 말하자면, 1980년대 아르 브뤼 개념은 크게 확장되어 광범위한 영역을 포괄하고 있었으나 크게 두 축에 기대고 있었다고 볼 수 있다. 한쪽 축은 순수한 아르 브뤼, 역사적 아르 브뤼라 할 만한 것으로 정신의학의 흐름, 특히 미술치료와 관련된 영역을 이룬다. 다른 쪽 축은 '특이 예술' '규범-밖-예술'이라 불리는 당대 독학예술가들이었다. 로잔느 미술관의 미셸 테보는 이러한 흐름에 발맞추어 새로운 작가들을 발굴해서 소개하기 시작했다.³⁶ 즉 아르 브뤼는 뒤뷔페 컬렉션 이전에도, 뒤뷔페 컬렉션 밖에도 존재함을 증명하는 것이다. 1990년대 세계적인 미술치료 열풍이 불면서 로잔느 미술관은 여러 협력기관들과 함께 일하며 컬렉션의 일부를 대여하기도 한다. 이제 아르 브뤼는 뒤뷔페의 엄격한 정의에서 벗어나 보다 많은 것을 지칭하는 개념이 되었다. 여기에 결정적인 역할을 한 것이 '아웃사이더 아트'라는 용어이다.

1990년대 아르 브뤼 개념은 아메리카의 독학 미술가들, 민속 예술을 만나면서 또 한 번의 변화를 맞는다. 유럽에서는 아르 브뤼가 정신병동에서 출발했는데, 미국의 아웃사이더 아트는 민속 예술(folk art)에서 발전했다고 할 수 있다. 1921년 옥스포드 영어사전에 처음 등장한 '민속 예술'은 18세기와 19세기 지방 예술, 농민예술, 산업화되지 않은 예술을 지칭하는 말이었다. 장인의 손에 만들어진 풍향계라든지, 조각 장식이 있는 지팡이, 켈트 자수, 채색된 가구, 길거리 화가들이 그리는 초상화까지 포괄한다. 이러한 민속 예술은 20세기 초 미디어의 발전과 도시 문명과 만나며 사라진 것처럼 보였으나, 사실 그 이전의 전통과 단절된 형태이긴 하지만 도시와 지방에서 유사한 활동으로 지속되고 있었다. 현대적 민속 예술을 어떤 이름으로 부를 것인지 여러 시도들이 나오는 가운데 '아웃사이더 아트'라는 용어는 시기적절했던 것이다.

처음 로저 카르디날이 1972년 동명의 제목을 가진 책에서 아르 브뤼를 '아웃사이더 아트'로 번역했을 때는 그것이 뒤뷔페의 이론적 견해와 정확히 같은 의미에서 사용되었다.³⁷ 그러나 1979년 《아웃사이더: 전통 없는 예술》전을 기획하며 카르디날은 뒤뷔페에게서 벗어나기 시작한다. 그는 로잔느의 컬렉션

36. 1982년 뒤뷔페와 미셸 테보는 기존의 아르 브뤼 컬렉션에 덧붙여진 새로운 작품들을 '새로운 창작(Neuve Invention)'이라는 이름으로 부르기로 한다.

37. Cardinal (1972) 참고.

이 너무 엄격한 아르 브뤼 정의를 보여준다고 보고, 좀더 유연한 원칙을 적용하길 원했다. 이때부터 아웃사이드 아트는 아르 브뤼보다 더 넓은 범위, 즉 대중 미술, 나이브 아트, 민속 예술, 어린이의 작품까지 지칭할 수 있게 되었다.³⁸



도판 9. 빌 트레일러, 〈무제〉, 연도 미상, 판지에 포스터물감과 연필, 34×36cm, High Museum of Art.

빌 트레일러(Bill Traylor, 1854-1947)가 그 좋은 예이다. 흑인노예로 태어나 노예제 폐지 이후에도 소작인으로 평생을 보낸 그는 85세가 되어 아무런 일도 할 수 없게 되자 길거리에서 노숙생활을 한다. 이때부터 그림을 그리기 시작해서 죽기 전까지 3년간 그가 남긴 그림이 1,500장에 이른다. 그의 그림에는 농장 시절을 떠올리게 하는 가축들이 자주 등장하며, 길거리에서 관찰한 삶의 단편들이 유쾌하게 그려진다(도판 9). 그가 길에 앉아 종이박스 구석에 열심히 그리는 모습을 우연히 발견한 화가 찰스 새넨(Charles Channon)이 지속적으로 관심을 갖고 화구를 제공하며 그의 그림을 수집, 보존하고 전시회도 열어주었다. 그러나 새넨의 노력이 결실을 맺은 것은 트레일러 사후 50년이 지나 1982년 《미국의 흑인 민속 예술 1930-1980》전이 열리면서부터이다.

사후에 작품의 가치를 인정받은 또 한 명의 아웃사이드 작가는 헨리 다거(Henry Darger, 1892-1973)이다. 헨리 다거는 8살에 아동보호 시설로, 이후 지적장애아 시설에서 자라다가 17살부터 병원 청소부로 일했다. 평생 독신이었고 정신지체였지만, 주변과 충돌을 일으키지 않는 조용한 성격이었다. 사람들이 어떤 질문을 해도 대답은 질문내용과 상관없이 모두 날씨에 대한 것이었다고 한다. 은퇴 뒤에도 아침 7시 반이면 어김없이 교회 미사에 참석하던 평범한 미국시민이었다. 그가 81살 노환으로 세상을 떠나자 집주인이 방에 남은 유품을 정리하다가 엄청난 양의 원고뭉치와 스케치를 발견했다. 타자기로 쳐서 손으로 제본한 7권의 책, 손으로 쓴 8권의 원고, 전체 15145페이지에 달하는 모험

38. 그러므로 영미권에서 '아웃사이드 아트'로 칭해진 것이 유럽에서 다시 '아르 브뤼'로 번역될 수 없는 상황이 일어난다. 그 역의 경우는 가능하다. 콜린 로데스(Colin Rhodes)의 2001년 *Outsider Art*라는 책은 프랑스에서 번역될 때 그대로 '아웃사이드 아트'의 제목을 유지했으나, 루시엔느 페이리(Lucienne Peiry)의 *Art Brut*라는 제목의 책은 미국에서 '아웃사이드 아트'로 번역되었다.



도판 10. 헨리 다거, 〈폭풍이 온다〉, 연도미상, 종이에 전사, 수채, 콜라주, 77×317cm, 아르 브뤼 콜렉션.

소설³⁹을 위한 삽화는 주로 잡지나 카탈로그에서 오려 낸 이미지들을 대고 베끼는 방식으로 그려졌다. 때로는 10미터에 달하는 파노라마식 배열에 수채화 물감을 사용한 아름다운 꽃과 풍경이 그려진 평화로운 장면이 있는가 하면, 소설의 내용에 따라 잔인하고 끔찍한 폭력을 보여주기도 한다. 동화적 이야기와 기독교 신앙, 잔혹 행위에 대한 자세한 묘사가 공존하는 특이한 표현이었다(도판 10). 이후 다거의 삶과 예술에 관한 영화가 나오고, 헌정음반이 발표되는 등 대중에게 많은 사랑을 받는 아웃사이드 아트 작가가 되었다.

IV. 나가며

아웃사이드 아트에 대한 대중의 관심은 아트 페어까지 생겨나게 했다. 1993년 뉴욕에서 제1회 아웃사이드 아트 페어가 열린 이후 지금까지 매년 지속되고 있다. 즉 아웃사이드 아트가 제2의 예술계를 만들면서 현대예술의 주류와 평행을 유지하고 있는 것이다. 시장의 관심이 늘어나자 또 새로운 경향들이 생겨났다. 가짜 아르 브뤼, 아웃사이드 아트가 넘쳐나는 것이다. 또한 전세계적으로 미술 치료의 붐이 불면서 정신병원보다는 아틀리에 공간에서 환자들이 작품을 만들고 있다. 아르 브뤼의 작업 공간도 고급화되었지만, 재료도 기성문화의 것을 사용하고, 심지어 가르쳐 주는 사람도 있기에 독학예술가가 될 가능성도 줄어든 것이다.

39. 『비현실 왕국의 비비안 걸스의 이야기 혹은 어린이 노예의 반란으로 인한 글래디코 vs 안젤리안 전쟁 폭풍 이야기』라는 긴 제목을 단 공상소설이다. 이 책의 내용은 비비안 자매라 불리는 7명의 소녀가 여린이를 노예로 확대하는 그랜델리니아와 전쟁을 벌이는 이야기이다. 전투장면에 대한 묘사만 수백 쪽에 이르고, 헨리 다거 자신은 종군기자로 직접 출현하기도 한다.

즉, 현재의 아르 브뤼는 전환점이라 할 만한 시기이다. 아웃사이드 아트 페어, 아르 브뤼 또는 아웃사이드 아트를 전문으로 전시하는 미술관들, 아르 브뤼 작가들을 대상으로 하는 교육 시스템이 생겼다는 것은 아르 브뤼가 미술의 제도권 안에 들어와 있다는 사실을 의미한다. 그런데 미술의 제도권이란 뒤뷔페가 아르 브뤼의 대극점에 놓았던 것이다. 또한 한쪽에서는 아웃사이드란 용어 자체가 차별적이라며, 에이블 아트, 스페셜 아트, 보더라인 아트와 같은 용어를 대안으로 제시하기도 한다. 이쪽 시선에서 저쪽 시선의 예술을 평가하는 것이 옳지 않다는 비난의 목소리도 있다.

이러한 현상에서 뒤뷔페가 정의 내린 아르 브뤼는 이미 사라져 버린 역사적 개념으로만 간주해야 할 것인가? 분명한 사실은 사회의 중심부에서 제외된 예술, 문맹의 예술, 절대고독의 예술, 현세계의 도피처로서 예술은 항상 존재할 것이라는 것이다.

아르 브뤼는 그보다 더 '지식 있는' 중개자를 만나지 않는다면, 절대 미술사와 만날 수 없었다. 아르 브뤼라는 개념을 만들고 작품을 수집하고 30년간 연구한 뒤뷔페뿐만 아니라, 빌 트레일러의 창작을 독려하고 작품을 간직해 준 찰스 새넌, 또 헨리 다거의 유품을 묻어 버리지 않고 세상에 알린 다거의 집주인이자 사진가였던 네이션 러너(Nation Lerner)가 없었더라면 이들의 작품은 사라졌을 것이다. 새로운 아르 브뤼 작가를 발견하고 그들을 보호하는 것, 그들이 모든 상업적 고려들에서 시각을 잃지 않도록 하는 것이 그들보다 더 '지식 있는' 중개자가 할 일이다. 어쩌면 이것이 아르 브뤼의 근본적인 교훈일 것이다.

■ 주제어

아르 브뤼(Art brut), 아웃사이드 아트(outsider art), 장 뒤뷔페(Jean Dubuffet), 독학 예술(self-taught art), 광기(madness)

투고일	2013년 10월 30일	심사일	2013년 11월 8일	게재확정일	2013년 11월 12일
-----	---------------	-----	--------------	-------	---------------

참고문헌

- Cardinal, Roger, *Outsider Art*, London: Studio Vista, 1972.
- Collectif, *Les Fascicules de l'Art brut*, Fasc. I-IX, Paris: Compagnie de l'Art brut, 1964-1973.
- Collectif, *Les Fascicules de l'Art brut*, Fasc. X-XXII, Lausanne: Collection de l'Art brut, 1977-2007.
- Danchin, Laurent, *Art brut: l'instinct créateur*, Paris: Gallimard, 2006.
- Delacampagne, Christian, *Outsiders, fous, naïfs et voyants dans la peinture moderne (1880-1960)*, Paris: Mengès, 1994.
- Delavaux, Céline, *L'Art brut, un fantasme de peintre*, Paris: Palette, 2010.
- Deroeux, Didier et al, *Fleury-Joseph Crépin 1875-1948*, Paris: Idée Art, 1999
- Dubuffet, Jean, *Prospectus et tous écrits suivants I et II*, Paris: Gallimard, 1967.
- Fineberg, Jonathan, *The Innocent Eye: Children's Art and the Modern Artist*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997.
- Helfenstein, Josef & Kurzmeyer, Foman, *Bill Traylor (1954-1949): Deep Blues*, Berne, Cologne: Éd. Dumont, 1998.
- MacGregor, John, *Henry J. Darger: dans les Royaumes de l'Irreel*, trans. by Geneviève Roulin, Lausanne: Galleria Gottado, 1997.
- _____. *The Discovery of the Art of the Insane*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1989.
- Maizels, John, *L'Art brut, l'art outsider et au-delà*, Paris: Phaidon, 2003.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Merleau-Ponty à la Sorbonne: résumé de cours 1949-1952*, Grenoble: cynara, 1988, pp. 518-524.
- Morgenthaler, Walter, *Madness and Art: The Life and Works of Adolf Wölfl*, trans. by Aaron H. Esmann, Lincoln: University of Nebraska Press, 1992.
- Porret-Forel, Jacqueline, *Aloïse Corbaz ou le théâtre de l'univers*, Genève: Skira, 1993.
- Prinzhorn, Hans, *Expressions de la folie: Dessins, peintures, sculptures d'asile*, Paris: Gallimard, 1984.
- Réja, Marcel, *L'Art chez les fous: le dessin, la prose, la poésie*, Paris: L'Harmattan, 2000.
- Rhodes, Colin, *Outsider Art: Art brut et création hors normes au XXe siècle*, Paris: Thames and Hudson, 2010.
- Thévoz, Michel, *L'Art brut*, Genève: Skira, 1975.

Abstract

A Study on the category and the history of “Art Brut”

Euijung Han

“Art brut” (raw art) is a term, which was defined by a French artist Jean Dubuffet, to describe the works by the no named people, who are not currently related to the art field. However, Art brut has been already existed before the birth of the concept, so its history had just started in the 20th century is somewhat no sense. This paper tries to form a full-history of Art brut, starting from the pre-history of the concept, through the birth and the change of the term with Dubuffet, to the present.

The first part of this study about the pre-history of Art brut theoretically examines the relation between art and madness or genius. These theoretical approaches to the genius and the madness began with psychiatrists of the 19th century, such as Cesare Lombroso, Hughling Jackson and James G. Kirnan. Marcel Réjè in France was the first person who evaluated the works of the insane from an artistic perspective. He figured out the characteristics infantile, decorative and symbolic, and brought out a formative question. In Switzerland, Walter Morgenthaler published a monography of Adolf Wölfli as an artist, a mental patient. Hans Prinzhorn in Germany suggested six basic impulses (expression, order, reproduction, decoration, play, symbol) in thousands of examples from European institutions. His study became a sensation among the artists in Europe.

Especially Jean Dubuffet had found the abundant power of expression in these works, never seen in the cultural art, and he'd started to collect them in earnest. By founding the Association of Art Brut and publishing the articles, Dubuffet had defined and modified the concept of Art brut. On the basis of the collection of Art brut by Dubuffet, we can classify theoretically into three groups: art in psychiatric hospital, psychic art and art at the margins of society. However, Dubuffet had always wanted to distinguish Art brut from the art of psychiatric hospital, furthermore from naïve art, surrealist art, children's art and primitive art.

In the 1970s, Art Brut under the name of “art singulier” “hors-les-normes” “Neuve

Invention” embraced the works of self-taught artists and started to have various branches. In the 1990s, “outsider art”, translational word of *Art brut* in English, met the folk art in America. Even an annual outsider art fair had been held. Intuitive or visionary art is coming into the institution culture. *Art brut* today maintains a parallel relationship with the mainstream of arts and breaking down the boundaries of arts at the same time.