‘아르 네그르’에서 네그리튜드의 현대미술로 : 프랑스 미술과의 관계를 중심으로 본 불어권 흑아프리카 미술의 정체성 문제[1)]

심 지 영(서울대학교)

들어가며
본 론
1. 20세기 초 프랑스 미술에서 ‘아르 네그르’의 영향과 그 한계
2. 피카소의 아프리카 미술 논란 : 피카소 대對 쉐리 삼바
3. 아프리카 현대미술 작가들의 현실 인식과 네그리튜드 : 아주메, 부아브레, 포소를 중심으로
맺으며

들어가며

2005년 현대미술의 상징적인 전시 공간인 파리 퐁피두 센터는 《아프리카 리믹스 Africa Remix》라는 제목으로 현대 아프리카의 젊

1) 본 논문은 2009년 9월 18일 서울대학교 불어문화권연구소, 인문학연구원 HK 문명연구사업단, 한국연구재단 [프랑스어권 아프리카 문화] 연구팀의 주최로 열린 공동학술대회 ‘아프리카 문화의 경계와 트랜스컬츄럴리즘’에서 「프랑스 미술과 아프리카 미술의 상호교류」라는 제목으로 발표한 내용을 수정, 보완한 것임을 밝힙니다.

은 작가들의 새로운 아프리카 문화에 대한 열망과 에너지가 넘치는 작품들을 소개하였다.[2] 이 전시는 이례적으로 남과 북을 아우르는 전 아프리카 대륙에 걸쳐 80명이 넘는 다양한 국적을 가진 작가들의 작업을 선정하여 소개하였는데, 회화와 사진은 물론, 설치, 디자인, 패션, 대중음악 등 모든 예술장르를 망라하여 변화하는 아프리카 문화의 정체성을 역동적으로 그려냈다. 아울러 이듬해인 2006년에는 깨 브랑리 quai Branly 박물관이 개관하면서, 세계를 떠도는 현대판 아프리카 노예에 관해 질문을 던지는 베냉 Bénin 의 젊은 아티스트 로뮤알드 아주메 Romuald Hazoumé[3]의 작품이 전시되었는데, 개관 기념 특별전으로서 정치적인 메시지가 가득한 아주메의 개인전을 기획한 것은 매우 의미 있는 일로 간주되었다. 이렇듯 이 시기의 몇몇 중요한 전시는 프랑스 예술계가 오늘날 아프리카 미술이 직면한 문제, 그 역동성과 가능성에 주목하기 시작했다고 말할 수 있을 정도로 획기적으로 비추어졌다. 그러나 같은 해에 일어난 대조적인 사건은 아프리카 미술에 대한 프랑스의 이중적인 시선, 혹은 '단절'로 인한 아프리카 미술의 두 가지 존재 양상을 보여준다. 2006년 파리 드루오 경매장에서 열린 피카소의 아프리카 미술 개인 소장품 경매에서 아프리카 전통 마스크와 조각 등이 사후 경매로서

---

2) Africa Remix의 전체 제목은《아프리카 리믹스, 한 대륙의 현대미술 Africa Remix, l'art contemporain d'un continent》로서 매우 이례적으로 뒤셀도르프 미술관과 런던의 헤이워드 갤러리, 파리의 퐁피두 센터, 일본의 모리 미술관의 합작으로 기획되었다. 따라서 2004년 뒤셀도르프, 2005년 런던, 2006년 도쿄에서 순회 전시되었으며, 파리 퐁피두 센터에서는 2005년 5월 25일부터 8월 8일까지 전시되었다. 이미 퐁피두 센터는 1989년《땅의 마술사들 Magiciens de la Terre》을 통해 많은 아프리카의 현대 아티스트들을 소개하기는 했지만, 그 전시는 전 세계의 '원시주의 Primitivisme' 계열 작가들을 선정해 이루어졌기 때문에 아프리카만을 대상으로 한 전시라고 보기는 어렵다.

3) 로뮤알드 아주메의 개인전《왕의 입 Bouche du Roi》은 파리의 깨 브랑리 미술관에서 2006년 9월 16일부터 11월 13일 사이에 전시되었다.

는 최고의 낙찰가를 경신하는 기록을 세운 것이다. 현대 유럽 미술 시장에서 아프리카 전통 마스크와 조각은 지나친 모조품의 범람으로[4] 매우 조심스럽게 거래되거나 많은 관심을 끌지 못함에도 불구하고, 피카소가 소장했던 아프리카 미술품은 식민지 시대에 들어온 확실한 진품이라는 믿음 때문에 신기록을 남기며 거래될 수 있었던 것이다. 이 사건은 프랑스에 남아 있는 식민지 시대의 전리품에 대한 향수의 문제에 관해, 아울러 아직도 약탈과 밀수를 통해 유럽에 들어오는 아프리카 전통 미술품이 시장에서 고가에 거래됨에도 불구하고 정작 현지의 미술관은 텅텅 비어 있는 현실에 관해 의문을 제기해야 할 필요성이 있음을 시사하였다.[5]

이렇듯 2000년대 이후 파리에서 벌어진 아프리카 미술에 관련된 몇 가지 사건들은 아프리카 미술이 프랑스에서 어떤 위치를 점하고 있는지, 그 양면적인 존재 양상을 보여주는 듯하다. 즉 역동적인 아프리카의 정체성을 담고 있는 현대미술이 프랑스와 세계 미술계에서 주목을 받기 시작함과 동시에, 여전히 유명 수집가들이 소장했던 식민지 시대에 유입된 전통 미술품들은 최고가를 경신하며 거래되는 것이 그 현실이다. 이는 아프리카 미술에서 나타나는 전통과 현대 사이의 단절 양상을 증명하는 것인 동시에, 탈식민주의 이후의 아프리카가 직면한 문화 정체성 문제의 한 단면을 보여준다.

프랑스에서 아프리카 미술이 처한 이와 같은 모순된 상황을 고려하면서 본고는 프랑스 미술과 아프리카 미술의 관계에 주목하여 두

---

4) 이미 높이 평가되고 있는 아프리카의 걸작 마스크나 조각의 카탈로그를 보고 진품과 매우 흡사하게 제작된 모조품들이 아프리카에서 생산·유통되기 때문에, 아프리카를 방문하면 기념품처럼 공항에서도 살 수 있다고 하여 이를 '공항미술 Art d'aéroport'이라고 부르며, 파리의 식료품 장터에서조차 이런 모조품들을 흔히 볼 수 있다. '공항미술'이라는 용어는 Pierre Gaudibert, *Art africain contemporain*, coll. Diagonales, Paris, édition Cercle d'Art, 1994[1991], p. 9를 참조.

5) Gérald Arnaud, "Pillages à tous étages", *Africulture*, n° 70, juin 2007.

가지 양상을 살펴보고자 한다. 우선 프랑스 미술계에 아프리카 미술이 본격적으로 들어오기 시작한 20세기 초반, 미술의 모더니티를 추구했던 화가들에게 그들이 “아르 네그르 Art nègre”라고 부르던 아프리카 미술은 어떻게 유입되고 소비되었는지, 또한 그 방식에서 나타나는 시각의 한계와 문제점을 알아보고자 한다. 이 시기에 대한 검토를 통해 우리는 오늘날까지 계속되고 있는 피카소와 아프리카 미술에 관한 논쟁을 파악할 수 있을 것이며, 쉐리 삼바 Chéri Samba 와 같은 현대의 작가들이 작업에서 표현하는 메시지를 이해할 수 있을 것이다. 또한 이를 바탕으로 논의를 더욱 진전시켜, 탈식민주의 이후 프랑스의 아프리카 미술 수용의 문제를 인식하고 있는 불어권 흑아프리카 현대미술 작가들은 어떤 작업을 통해, 또 어떤 질문을 던지며 문화 정체성을 확립해가고 있는지, 아울러 현대미술에서 나타나는 ‘네그리튜드’는 어떤 모습인지에 관해 몇몇 작가들의 작품들을 중심으로 고찰해보고자 한다.

본 론

1. 20세기 초 프랑스 미술에서 “아르 네그르 ”의 영향과 그 한계

1900년대 초 미술의 가장 혁신적인 실험들이 구상되고 있던 파리에서, 끊임없이 새로운 미적 형식을 추구하며 큐비즘 Cubisme 과 포비즘 Fauvisme 을 이끈 작가들은 기존 유럽 전통의 예술적 규범을 벗어나기 위해 새로운 가능성들을 모색하고 있었다. 이런 상황에서 프랑스에 유입되기 시작한 아프리카 조각과 마스크는 당대 화가들에게 광적인 수집의 대상이 되었다. 이 시기 화가들의 아프리카 오

좌 : 고갱이 색칠하고 서명한 로앙고 조각상
우 : 고갱이 일부분을 도려내고 서명한 조각상

브제 수집에 대한 열망과 그 경로를 자세히 소개하고 있는 장-루이 포드라 Jean-Louis Paudrat[6]에 따르면 아프리카 미술품을 수집하기 시작한 최초의 화가는 고갱으로 추정되는데, 그는 1889년 파리에서 열린 만국박람회 exposition universelle 에서 당시 프랑스의 식민지였던 가봉-콩고 지역으로부터 들여온 두 개의 참나무 조각상을 손에 넣게 된다. 이 두 조각상은 1909년 러시아 미술잡지 『졸로토 루노 *Zolotoe Runo*』에 고갱의 작품인 것처럼 소개되었으나, 1963년 크리스토퍼 그레이 Christopher Gray 가 고갱의 조각품 카탈로그에 이 작품은 고갱이 직접 만든 것이 아닐 것이라는 추측을 내비쳤으며, 로버트 골드워터 Robert Goldwater 의 1966년 연구에 의해 고갱의 스타일과 관계 없는 콩고의 조각상으로 판명되었다. 고갱은 박람회에서 로앙고 Loango 마을의 조각 두 점을 구입한 후, 하나는 색을 덧칠하고, 또 하나는 일부를 도려낸 후에 자신의 사인을 남겼던 것이다. 이 작품들은 서양의 화가가 최초로 아프리카 전통 조각의 조형적 가능성을 인식했다는 증거로 볼 수 있으며, 20세기 초 아방가르드 미술

6) Jean-Louis Paudrat, "Présence africaine dans les ateliers d'artistes", *D'un regard l'Autre*, Coédition musée du quai Branly – RMN, 2006, pp. 301~311.

좌 : 블라밍크가 구입한
팡 마스크

우 : 코트디부아르의
웨 마스크

운동의 화가들이 아프리카 미술을 통해 얻을 영감을 예고해주는 상징적인 예로 볼 수 있다.

고갱을 시초로 하여 1900년대 들어 많은 화가들이 아프리카 미술품을 발견하고 소장하기 시작했는데, 그 경로는 프랑스 전역의 카페나 벼룩시장 같은 일상적인 곳을 통해서였다. 당시의 일화들은 식민지의 오브제가 프랑스에 얼마나 많이 들어와 있었는지를 짐작할 수 있게 해준다.

브라크 Georges Braque 는 1905년 여름 옹플뢰르와 르아브르 지역에서 가봉 지역의 총고 Tsongho 마스크를 구입하게 되고, 같은 시기에 종합적 큐비즘 계열의 화가인 앙드레 로트 Andre Lhote 도 보르도 벼룩시장에서 코트디부아르 서부의 웨 We 마스크를 구입하면서 화가들에 의한 아프리카 미술품 수집이 본격적으로 시작된다. '아르 네그르'의 창시자임을 자처하는 블라밍크 Maurice de Vlaminck 가 아르장퇴이의 한 카페 주인으로부터 처음으로 아프리카 조각상을 구입하게 된 것도 비슷한 시기인 1906년의 일이었다. 앙드레 드랭 André Derain 은 블라밍크가 구입한 가봉의 흰 팡 Fang 마스크에 매혹된 나머지 자신에게 되팔 것을 간청하여 다시 사들였으며, 이 작품은 드랭의 아틀리에를 방문한 피카소와 마티스에게 공개되었다. 팡

블라밍크의 아틀리에

브라크의 아틀리에

아폴리네르의 서재

마스크의 형태적 아름다움에 푹 빠진 피카소와 마티스 역시 그 이후 아르 네그르 사냥에 동참하게 되었다. 이렇듯 1905년부터 아프리카 식민지 지역에서 유입된 마스크와 조각품들은 프랑스 전국 곳곳의 시장에 퍼져 나갔고, 당시 아티스트들도 좀 더 독특하고 아름다운 '네그르'를 구하는 데 열성적이었다. 이 당시 '네그르'라는 표현은 아프리카의 전통 오브제를 가리키는 하나의 명사처럼 사용되어, "마르세이유에서 '네그르' 하나를 샀다"와 같은 표현들이 화가들의 편지에 자주 등장하는 것을 알 수 있다.[7]

이런 수집 열기는 화가들에게 한정된 것은 아니었다. 큐비즘 시인들과 화가들의 에디터이자 갤러리스트였던 다니엘 앙리 칸바일러 Kahnweiler 와 시인 아폴리네르 Apollinaire 또한 아프리카의 조각과 마스크로 장식된 작업실을 갖고 있었다. 당시는 화가와 시인들

7) 장-루이 포드라의 논문에는 이들이 서로 주고받은 편지가 소개되어 있는데, '네그르'가 아프리카 오브제를 지칭하는 명사로서 사용되었음을 알 수 있다. "우리는 마르세이유 파라디 빌라에 갔어. 거기서 괜찮은 네그르들을 발견했지. Nous avons été à la villa Paradis et à Marseille. Nous avons trouvé là des nègres qui ne sont pas mal."(브라크의 편지 중), "나는 마르세이유에 있었어. 거기서 네그르를 하나 샀어. 아마도 네가 좋아할 만한 것이 여섯 개쯤 있더라. J'ai été à Marseille(...) J'ai acheté un nègre. Il y en a encore six qui pourraient, peut-être, te plaire."(드랭의 편지 중), Jean-Louis Paudrat, *op. cit.*, p. 303.

파블로 피카소, <아비뇽의 처녀들 Les Demoiselles d'Avignon>(1907). 캔버스에 유화. 뉴욕 현대 미술관 소장. 전체 도판 및 얼굴 세부 그림과 아프리카 마스크간의 비교(작은 그림 윗 줄 가운데가 코트디부아르의 단 마스크, 아랫 줄 왼쪽이 자이레의 둥근 마스크, 아랫 줄 오른쪽이 콩고의 이툼바 마스크)

이 매우 활발히 교류하던 시대였다는 점을 감안해볼 때, 아르 네그르는 큐비즘 시인과 화가들의 집단적인 관심의 대상이었음을 알 수 있다.

수집된 아프리카 미술품들은 화가들의 작업에 많은 영향을 미치게 되는데, 이런 영향을 가장 쉽고 극명하게 보여주는 것은 아프리카 미술품과 이들 작가들의 작품 사이의 도상의 유사성이다. 이미 큐비즘 미술과 아프리카 미술 간의 관계는 호암갤러리의 1987년 전시《아프리카 미술전》[8]에서 개략적으로 소개된 바 있고, 보다 최근에는 파리 깨 브랑리 미술관에서《D'un regard l'Autre》[9]라는 제목으로도 다루어진 바 있다.

가장 대표적이면서 중요한 예로 잘 알려져 있는 작품은, 아직까지도 많은 글의 주제가 되고 있는 피카소의 <아비뇽의 처녀들 *Les*

8)《아프리카 미술전 : 현대미술에 나타난 아프리카 원시미술》, 호암갤러리와 그로리치 화랑이 기획, 1987년 7월 14일부터 8월 25일까지, 서울 호암갤러리.

9)《D'un regard l'Autre》, 파리 깨 브랑리 미술관, 2006년 9월 18일부터 2007년 1월 21일까지 전시, Galerie jardin.

Demoiselles d'Avignon>(1907)이다. 이 작품에 대해서는 과연 '아르 네그르'의 영향이 어느 정도였는지를 두고 의견이 분분한데, 논쟁을 더욱 복잡하게 만드는 것은 피카소 자신이 처음에 아프리카 미술의 영향을 단호하게 부정했다는 사실이다. <아비뇽의 처녀들>이 큐비즘의 미적 혁명에서 한 획을 긋는 획기적인 작품인 만큼, 이 작업에 영감을 준 것이 무엇이었는지에 대한 의견의 대립은 과연 피카소가 몇 년도에 아프리카 미술을 발견하였는가의 문제로 좁혀져 다양한 가설이 제기되었다. 이 시기의 프랑스 회화와 아르 네그르와의 관계를 면밀히 분석한 장 로드 Jean Laude[10]는 <아비뇽의 처녀들>에 나타나는 아프리카 미술의 영향이 매우 중요했다고 역설하는데, 그에 따르면 피카소 자신은 결코 아프리카 미술에서 영감을 얻은 것이 아니라고 부정하였으며, 그를 옹호하던 평론가들도 피카소가 아르 네그르를 발견하기 전에 이미 미적 혁명을 완수했다고 옹호하였다. 그러나 작품이 제작되어 발표된 해는 1907년이고, 마티스를 통해 그가 처음 아프리카 조각을 접한 것은 1906년이라는 사실이 확인되면서, 아프리카 마스크가 어떤 방식으로든 작업에 영감을 주었을 것임이 분명해졌다. 당시 '네그르' 수집에 열광적이었던 드랭을 알게 된 것도 같은 해였다는 점을 주지하면서 양자를 비교해보면 아르 네그르의 영향이 명확히 드러난다는 것을 알 수 있다.

이 작품은 피카소의 의도적인 미완성 작품이라는 것이 일반적으로 받아들여지는 사실이다. 피카소는 미적 형식의 변형 단계를 보여주고, 창작의 원리를 단계적으로 설명하려는 것처럼 각 인물의 형태를 정도가 다르게 '입체화'시켰고 일그러뜨렸다. 스페인의 '아비뇽'이라 불리는 매음굴의 여인들을 모델로 한 이 작품은 도상의

10) Jean Laude, *La peinture française et l'art nègre(1905~1914), contribution à l'étude des sources du fauvisme et du cubisme*, Paris, Klincksieck, 2006[1968], pp. 205~226.

관점에서 보았을 때, 인물들의 포즈가 세잔이나 앵그르의 작품에 나타나는 목욕하는 여인들의 포즈와 매우 유사하다. 그러나 이 그림을 획기적인 작품으로 만든 것은 역시 소재나 도상보다는 표현 방식의 새로움이라고 할 수 있다. 장 로드는 특히 오른쪽 위 여자의 얼굴에서는 콩고의 이툼바 itumba 마스크, 아래쪽 여자의 얼굴에서는 콩고의 둥근 마스크에서 영감을 받았음을 알 수 있다고 주장하였는데, 코의 그림자를 볼까지 드리우고 코 윤곽의 곡선을 인중까지 강조하여 여러 각도의 장면을 동시에 그린 것처럼 형상을 일그러뜨리면서, 양감과 입체감을 충분히 강조하는 효과를 얻었다고 보았다.[11] 또한 왼쪽 세 여자의 얼굴에서는 이베리아 마스크의 영향도 자주 거론되곤 하는데, 단순하면서도 입체적으로 인물을 형상화하기 위해 이베리아의 전통 마스크로부터도 영감을 얻었으리라 추측된다.

마티스의 경우도 콩고의 빌리 Vili 조각상이나 가봉의 시라푸누 Shira-Punu 마스크가 작업에 큰 영향을 주었음을 그의 작품을 통해 알 수 있다.

아방가르드 화가들에게 아프리카 미술의 발견에 있어서 가장 중요한 해인 1906년, 마티스는 87번지 렌거리 rue de Rennes 의 에밀 헤이만 Emile Heymann 의 골동품 상점에서 콩고의 빌리 조각상을 구입하였고, 이듬해 이 조각상을 주인공으로 등장시키는 정물화를 그렸다. 또한 그가 소장했던 가봉의 시라푸누 마스크는 아내의 초상화에 등장하는데, 이 작품은 거의 마스크의 모티브를 그대로 빌렸다고 할 수 있을 정도로 도상의 유사점이 명확히 나타난다.

피카소와 마티스가 조형적인 면에서 아프리카 미술의 깊은 영향을 받았다면, 포비즘을 이끌었던 블라밍크와 드랭은 이국성이나 표현 방식 자체에 더 주목하였다. 이 시기 드랭의 작업을 보면 강렬한

11) Jean Laude, *op. cit.*, pp. 219~220.

왼쪽부터, 콩고 빌리 조각, 마티스의 옛 소장품(현재 개인 소장)
앙리 마티스, <아프리카 조각이 있는 정물 *Nature morte à statue nègre*>(1907), 캔버스에 유화
가봉 시라푸누 마스크, 마티스의 옛 소장품(현재 에른스트 위니스키 소장)
앙리 마티스, <마티스 부인의 초상 *Portrait de Madame Matisse*>(1913), 캔버스에 유화, 에르미타쥬 미술관

색채를 통한 과감한 표현을 느낄 수 있고, 원시성과 이국성을 살린 모티브들이 사용되었던 것을 볼 수 있는데, 실제로 드랭은 장식적 요소들의 표현력에 관심이 많았던 것으로 알려져 있다. 장 로드는 아프리카 미술이 각각의 화가들에게서 조금씩 다르게 나타난다는 것을 강조하면서, 블라밍크와 드랭의 경우 아프리카 미술을 원시적 primitif 이고도 야생적 sauvage 인 예술로 받아들여 직감적인 미술을 구현하기 위한 이국적 원천 sources exotiques 으로 삼았다면, 피카소와 마티스 같은 경우는 원시예술로서 받아들이기보다는 아프리카 미술의 고유한 특징에 주목하여 "조형적 참고 référence plastique"의 대상으로 삼았다고 구분하였다.[12]

장 로드의 '조형적 참고'라는 표현에 중점을 두고 생각해볼 때, 다양한 해석을 불러일으킨[13] 피카소의 <아비뇽의 처녀들>의 경우 과

12) Jean Laude, *op. cit.*, p. 23.

13) 피카소는 이후 <아비뇽의 처녀들>에 관한 한 인터뷰에서, 파리 트로카데로에 위치한 민족 박물관에서 보고 느낀 충격을 되살리고자 했다고 회고하였는데, 그가 이곳을 방문한 시기는 작품을 이미 구상한 이후라는 점을 들어 과연 아프리카 마스크가 실질적인 모티브로 영향을 주었는지는 불분명하다고 보는 미술

왼쪽부터, 코트디부아르 웨 마스크, 나무, 금속, 천, 라피에.

코트디부아르 그레보족 마스크, 나무에 채색.

피카소, <기타 Guitare> (1912~1913), 얇은 금속, 철사, 뉴욕 현대미술관.

연 아프리카 마스크의 도상이 그대로 들어갔는지 아닌지가 그것의 영향을 말할 수 있는 핵심이 아니라, 그 당시 마스크의 발견이 어떻게 피카소의 문제를 해결해주었는지에 더 주목해야 할 것이다. 선원근법이나 사실적인 명암 표현에서 벗어나, 평면에서 공간감과 입체감을 다르게 표현하고자 했던 피카소, 브라크와 같은 큐비즘 아티스트들에게 아프리카 마스크와 조각상의 파격적인 표현 형식은 그들에게 주요한 해결책으로 작용할 수 있었다. 아프리카 미술의 영향은 1925년과 1935년 사이 초현실주의에서도 나타나는데, 피카소를 비롯한 이 시기 아티스트들은 못, 조개껍질, 천 조각, 밧줄과 같은 일상 오브제들을 덧붙이는 아프리카 조각에서 영감을 받아 아상블라주 assemblages 기법을 시도하게 되었으며, 미셸 레리스 Michel Leiris 의 영향을 받아 아프리카 미술의 섹슈얼리티 표현에 대해서도 점차 관심을 갖게 되는데 이는 피카소의 1940년대 조각에서 잘 나타난다. 초기에 아프리카 미술에 덧붙여졌던 '원시', '네그르', '야만'이라는 수식어들은 초현실주의에 와서 점차 '예술작품', '마술', '페티시즘'과 같은 개념으로 바뀌어 부르주아적 가치와 아카데미즘적 취향에 반대하는 방향으로 발전하게 된다.

사가들이 존재함을 밝혀둔다. 특히 다음 글을 참고. Pierre Daix, "Il n'y a pas "art nègre", dans les Demoiselles d'Avignon", dans *Gazette des Beaux-arts*, n° 1221, octobre 1970, pp. 247~270.

이렇듯 20세기 초의 큐비즘과 포비즘을 비롯한 프랑스 아방가르드 미술에 있어서 아프리카 미술의 영향은 결정적이었지만, 이 당시 아티스트들의 그에 대한 시선과 수용 방식에는 명백한 한계가 존재한다. 가령 아프리카 미술작품의 배경에 대한 충분한 이해가 수반되었던 드레스덴 지역의 아티스트들, 독일의 다리파派 Die Brücke 와는 달리, 프랑스의 경우 작품의 맥락이나 관련 텍스트에 대한 이해가 거의 뒷받침되지 않았다. 그것은 큐비즘을 비롯한 당시 아방가르드 아티스트들이 미적인 면에서 매우 혁명적이었던 동시에 기존 아카데미즘과 부르주아적 미의 규범에서 벗어나려는 혁신적인 시도를 감행했지만, 정작 자신들에게 결정적인 영향을 미친 아프리카 미술에 대한 관심은 단순히 형태적인 것에 머무르는 한계를 가지고 있었다는 것을 뜻한다. 뿐만 아니라 그들이 추구했던 "원시주의" 혹은 "프리미티비즘 primitivisme"이란 표현이 내재하고 있는 시선의 한계와 "아르 네그르"라는 모호한 지칭 역시 아프리카 미술에 대한 피상적이고도 식민주의적인 경향을 드러내는 지점이다. 프리미티비즘의 경우 용어의 의미 자체에, 대상을 동경하면서도 동시에 자신의 우위를 인정하는 애매한 주체의 위치를 내포할 수밖에 없는데, 문학용어 사전의 일부를 인용하면 이는 더욱 명확해진다.

> Le primitivisme procède d'une présomption tout à fait commune selon laquelle l'autre est moins civilisé, moins pourvu en biens matériels superflus, donc, peut-être, moins encombré, plus proche de la vraie nature humaine. Attribution à double tranchant: on peut mépriser le sauvage comme étant primitif, matériellement ou intellectuellement; on peut aussi lui envier son état. Il est normal de désirer ce qu'on n'a pas; mais dans ce cas ce qu'on envie, c'est de ne pas avoir.[14)]

프리미티비즘이라고 할 때, 그 대상은 덜 문명화되어 있고 잉여 물질 자원을 덜 갖고 있으며 아마도 그렇기 때문에 덜 포화되어 있어서 인간의 진정한 본성에 더 가깝다는 공통된 가정을 배경으로 한다. 따라서 다음과 같은 상반되는 특징을 갖고 있다. 즉 우리는 물질적으로나 지적으로 야만적인 상태를 원시적인 것으로 여기면서 경멸할 수 있는 동시에, 그런 상태를 부러워할 수도 있다. 우리는 일반적으로 우리가 갖고 있지 않은 것을 원하기 마련이지만, 이 경우 우리가 부러워하는 것은 갖고 있지 않다는 사실 자체이다.

식민지에 대한 우월의식을 바탕으로 하는 또 다른 용어인 "아르 네그르"의 경우는 아프리카 미술품뿐만 아니라 오세아니아 지역을 포함한 모든 식민지에서 온 오브제를 통칭하는 식민지 예술 Art colonial 의 개념과 혼동되어 사용됐으며,[15] 아프리카 미술품이라고 해도 당시 프랑스의 식민지 국가에서 온 것에만 한정되었다는 한계를 갖고 있었다. 용어의 식민주의적 맥락과 더불어 "아르 네그르"라는 표현에는 흑인이 인종과 예술의 근원이라는 의미가 연결되어 인종주의적 관점이 명확히 나타난다. 즉 진화론이나 인종우월론에 대한 반성이 이루어지지 않았던 20세기 초의 아방가르드 아티스트들과 작가들의 태도는, 놀랍게도 인종과 예술의 원천을 결부시켰던 고비노 Gobineau 의 다음과 같은 인종주의적 관점과 크게 다르지 않은 모습으로 나타났던 것이다.

---

14) 'Primitivisme', Dictionnaire International des termes littéraires, 다음의 웹사이트 참고. http://www.flsh.fr/ditl/Fahey/PRIMITIVISMEPrimitivismn.html

15) 장-루이 포드라는 논문에서 당시 아티스트들이 'nègre' 라고 부르던 오브제 중에는 종종 아프리카가 아닌, 다른 식민지 지역에서 온 미술품도 포함돼 있었음을 지적하며, 장 로드 역시 '아르 네그르'는 'art colonial'과 동의어로 쓰였다는 사실을 확인하였다. Jean-Louis Paudrat, *op. cit.*; Jean Laude, *op. cit.*, p. 22.

La source d'où les arts ont jailli est étrangère aux instincts civilisateurs. Elle est cachée dans le sang des noirs.[16)]

예술이 터져나온 원천은 문명화된 사람들의 직관적 감성에는 낯설게 보인다. 그것은 흑인들의 피에 숨어 있다.

이런 관점에서 고비노나 큐비즘 아티스트들은 아르 네그르가 근원적 예술의 형태를 유지하고 있으며 모든 예술 이전에 존재하는 일종의 원형이라고 생각하였다. 따라서 당시에 '원시미술 Art primitif'은 아르 네그르의 동의어로 사용되었으며, '야만적'이고 '직관적'인 표현 방식으로 나타나는 식민지의 '부족예술 Art tribal'을 의미했다. 아르 네그르의 식민주의적 관점은 알랭 레네 Alain Resnais 와 크리스 마커Chris Marker 가 1953년 연출한 다큐멘터리에서 제기하는 다음과 같은 질문으로 요약될 수 있을 것이다.

Pourquoi l'art nègre se trouve-t-il au Musée de l'homme alors que l'art grec ou l'art égyptien se trouve au Louvre?

그리스와 이집트의 미술은 루브르 박물관에 있는 반면, 왜 아르 네그르는 인류학 박물관에 있는가?

<조각상도 죽는다 *Les statues meurent aussi*>[17)]라는 의미심장한 제목의 이 단편 다큐멘터리는 아프리카 민족주의 잡지 『아프리카의 현존 *Présence africaine*』의 요청으로 제작되었으며, 위의 질문을 화두로 던지며 시작된다. 영화는 식민주의적 맥락에서 벗어나지 못한 채

16) 이 문장은 다음 저서에서 재인용하였다. Cheikh Anta Diop, *Civilisation ou Barbarie: Anthropologie sans complaisance*, édition Présence Africaine, 2000 [1981].

17) Chris Marker et Alain Resnais, *Les statues meurent aussi*, 30mm, noir et blanc, France, 1953.

아프리카 미술을 폄하하는 당대 현실과 프랑스의 식민주의적 세계관을 비판하였는데, 프랑스 정부의 심의에 걸려 8년간이나 상영되지 못했다.

2. 피카소와 아프리카 미술 논란 : 피카소 대對 쉐리 삼바

피카소가 현대미술에서 차지하는 위치가 큰 만큼, 또 아프리카 미술이 피카소에게 준 영감이 중요했던 만큼, 아프리카에서 피카소는 상징하는 바가 큰 것처럼 보인다. 실제로 2006년 아프리카 대륙에서는 최초로 피카소의 작품이 남아프리카공화국에서 전시[18]되었을 때, 한편에서는 피카소가 아프리카를 '남용 abuser'하였다고 규탄하는 사건이 일어났다. 발단은 샌딜 메멜라 Sandile Memela 남아프리카공화국 문화부 장관 대변인이 "이 전시는 피카소가 작자 미상의 아프리카 작품을 훔쳐서 자신의 작품에 적용시키지 않았다면, 지금만큼 훌륭한 아티스트가 될 수 없었다는 사실을 보여준다"[19]라고 말한 것이었다. 그가 문화부와 관계없이 개인 자격으로 의견을 밝힌 것이라고 해명했음에도 불구하고 문제는 정치적인 논쟁으로 확대돼, 메멜라는 야당으로부터 아프리카와 유럽의 복잡 다양한 관계를 무시하고 아프리카 중심주의적 사고에 사로잡혀 있다는 공격을 당할 수밖에 없었다.

---

18) 《피카소와 아프리카 Picasso et l'Afrique》전은 2006년 2월 10일부터 3월 19일까지 요하네스버그의 Standard Bank Gallery에서, 2006년 4월 13일부터 5월 21일까지 Cap Vert의 Galerie Iziko에서 열렸다.

19) 그의 이 말은 『Courrier International』지의 2006년 4월 13일자 기사 「Picasso aurait-il pillé l'art africain」에서 인용하였다. http://www.courrierinternational.com/article/2006/04/13/picasso-aurait-il-pille-l-art-africain: "Cette exposition nous révèle que picasso ne serait jamais devenu l'artiste reconnu qu'il a été s'il n'avait pas volé et adapté les œuvres d'artistes africains anonymes."

전시회 주최 측은 피카소를 옹호하기 위해서, 피카소가 아프리카 미술을 작품에 도입했기 때문에 오히려 유럽인들의 우월주의를 감쇄시킬 수 있었으며, 단순한 인류학적 호기심의 대상으로 존재하던 아프리카 오브제들을 미술로 받아들이도록 하는 데 공헌했다고 주장하였다.[20] 그러나 아프리카 미술에 있어서 피카소의 역할에 의의를 부여하려는 계속된 시도에도 불구하고, 미술적 영감과 교류라는 문제에 문화유산의 약탈이라는 아직 해결되지 않은 사안이 뒤섞여 전시가 진행되는 내내 논란은 끊이지 않았으며, 이는 아프리카의 문화 정체성에 대한 논쟁의 한 단면을 보여주었다.

이런 문제를 깊이 인식하고 있는 아프리카 현대미술의 가장 중요한 작가 중 한 명으로서, 콩고의 아티스트 쉐리 삼바는 자기 작품에 피카소를 본인의 또 다른 자아로 등장시켜 강한 메시지를 전달하는 작업을 해왔다. 가장 대표적으로 3부작 회화 <우리의 미술엔 어떤 미래가? *Quel avenir pour notre art?*>(1997)라는 작품은 여러 가지 층위에서 해석이 가능한 동시에, 아프리카의 젊은 작가들이 직면한 문제를 여실히 드러낸다. 첫 번째 작품에 삽입된 텍스트에서 보듯, 그가 이 그림에 피카소를 등장시켜 전하고자 하는 메시지는 매우 명확하다.

> Quel avenir pour notre art dans un monde où les artistes vivants sont pour la plupart opprimés? Une seule solution, c'est d'être accepté en France. Il paraît que, un artiste accepté en Fran - ce est sans doute acceptable partout dans le monde entier. Et qui dit France, dit le musée d'art moderne. Oui mais, ce musée d'art moderne n'est-il pas raciste?

생존 아티스트의 대부분이 억압받고 있는 세상에서 우리의 예술

20) *Ibid*.

쉐리 삼바, <우리의 미술엔 어떤 미래가?> (3부작), 1997, 캔버스에 아크릴

에는 어떤 미래가 있을까? 하나의 해결책이 있다면, 프랑스에서 받아들여지는 것이다. 프랑스에서 받아들여진 아티스트는 아마도 전 세계에서 받아들여질 수 있을 듯 보인다. 그리고 프랑스를 말하는 사람이 바로 현대미술관을 말한다. 그렇다. 그러나 그 현대미술관은 인종주의적이지 않던가?

3부작의 첫 번째인 이 작품에서 그는 자신의 다른 많은 작품에서와 마찬가지로 화가 자신을 영웅처럼 주인공으로 등장시키고, 아프리카 미술과 프랑스 미술 간의 관계의 핵심에 있는 거장 피카소를 나란히 등장시켜 특유의 유머를 잃지 않으면서 아프리카 미술의 현실을 날카롭게 지적하고 있다. 아프리카에 남느냐 프랑스로 떠나느냐, 혹은 프랑스에서 인정받기 위한 미술을 해야만 하느냐를 고민할 수밖에 없는 젊은 아프리카 작가는 전통 마스크와 오브제를 앞에 놓고 고민에 빠져 있고, 그것을 기하학적 화폭에 옮겨 넣을 준비가 된 날카로운 눈빛의 자신감 넘치는 피카소는 그와 대조를 이루며 작품 왼쪽에 더 큰 비중으로 그려져 있다.

두 번째 작품에서도 아프리카 마스크가 그려진 캔버스를 들고 있는 피카소를 작가 본인과 나란히 등장시켜 자신이 피카소에 필적하지 못할 것은 없다는 자신감을 나타냄과 동시에, 피카소가 아프리카 마스크를 통해 새로운 미학을 이룰 수 있었음을 다시 한 번 강조하였다. 캔버스의 왼쪽 면에 텍스트를 가득히 써 넣은 세 번째 작품은 퐁피두 센터 앞에 있는 자신을 포함한 흑인 군중들을 표현하여, 그가 앞서 말한 바와 같이 오늘날의 미술계가 갖고 있는 인종주의적 태도, 흑인 아티스트들의 작업을 좀처럼 받아들이지 않았던 프랑스 미술계의 태도를 비꼬는 듯하다.

현재 아프리카 현대미술에서 가장 유명한 작가 중 하나로 꼽히는 쉐리 삼바는 팝아트, 포스터, 만화나 일러스트레이션을 연상시키는 독특한 스타일의 회화를 추구하고 있는데, 그러한 화풍은 그의 경력과도 깊은 관련이 있다. 콩고의 한 마을에서 광고판을 채색하는 대중미술가의 견습생이었던 삼바는 그림에 뜻을 두고 수도 킨샤사 Kinshasa 에 아틀리에를 열었다. 초기의 작업은 밀가루 포대자루를 이용한 회화 작품이 주를 이루었는데, 1980년대 이름을 날리면서 아크릴 물감과 캔버스를 사용하기 시작했다. 1989년에 파리 퐁피두 센터에서 열린 세계 현대미술전《땅의 마술사들》[21]에서 두각을 나타내어 전 세계에 알려졌는데, 아프리카 작가로는 최초로 그림에 텍스트를 넣어 작업을 했으며, 대중예술 풍의 회화에 강한 메시지의 텍스트를 조합시켜 아프리카의 문제와 문화 정체성을 명확히 표현하고자 하였다.

프랑스와 세계 미술계에 현대 아프리카 문화에 대한 문제의식을 표출하고 있는 것은 쉐리 삼바만이 아니다. 그와 같은 시기에 유럽에 이름이 알려진 대부분의 흑아프리카 작가들 모두 미술에서 아프

21)《땅의 마술사들》, 1989년 5월 18일부터 8월 14일까지 파리 퐁피두 센터에서 전시.

리카의 정신을 표현하는 데 매우 적극적인 모습을 보여주기 때문이다. 그 중 가장 대표적이고 중요한 작가들의 예를 통해 그들 예술의 화두는 무엇인지, 그것을 형상화하기 위해 어떤 형식을 취하고 있으며 어떤 새로운 미학을 보여주는지 간략히 살펴보고, 미술에서 나타나는 아프리카의 문화 정체성, 미술에서 나타나는 네그리튜드와 현대 아프리카 미술의 가능성에 대해 논의해보도록 하겠다.

3. 아프리카 현대미술 작가들의 현실인식과 네그리튜드

(1) 로뮤알드 아주메 Romuald Hazoumé

쉐리 삼바가 메시지가 강한 포스터나 팝아트, 만화를 연상시키는 작업으로 자신의 상황을 아프리카의 현실과 연결지어 질문을 던진다면, 미적인 새로움과 날카로운 현실 인식을 함께 지닌 주목할 만한 작가로서 로뮤알드 아주메를 들 수 있다.

2006년 파리 깨 브랑리에서《왕의 입》[22]이라는 제목으로 개인전을 가졌던 베냉 출신의 로뮤알드 아주메는 식민지 시대 노예제도의 희생자들을 기리고, 그 이후로도 세계적으로 계속되는 아프리카 노예의 비참한 상황을 환기시키며, 폐석유통을 이용해 현대판 아프리카 마스크라 불릴 수 있는 독창적인 작품들을 보여주었다. 쓰레기 아티스트라고 불리기도 하는 아주메는 버려진 플라스틱 석유통을 변형시켜 마스크를 형상화하였는데, 여기엔 토속신앙, 전통문화,

22) 전시 제목《왕의 입》은 모노 Mono 강의 어귀를 포르투갈인들이 'a boca do rio' (embouchure du fleuve)라고 부르던 것을, 프랑스인들이 그 지역을 점령하면서 잘못 번역하여 'bouche du roi'라고 부른 데에서 기인하였다. 아주메는 이 용어를 차용함으로써 식민지 시대의 역사를 드러내는 동시에, 오늘날 아프리카 노예를 만들어내는 것은 현대 아프리카 국가 지도자('왕')들의 입이라는 점을 고발한다.

로뮤알드 아주메, 《왕의 입》 중 다섯 개의 마스크, 1997년부터 제작, 기름통과 각종 재활용 제품

부두교, 파 Fa[23] 신앙과 같은 아프리카의 고유한 정신이 담겨 있으면서, 또한 현대 아프리카의 사회적·역사적 문제에 대한 작가 나름의 깊은 성찰이 묻어 있다. 즉 그에게 쓰레기 마스크의 제작은 신성의 파괴profanation du sacré 에 가까운 작업이라기보다는, '재활용된 쓰레기poubelle recyclée' 같은 아프리카의 현실을 아프리카적 표현 방식으로 형상화해내는 작업이라고 볼 수 있다.[24]

아주메는 1997년부터 무려 300여 개의 마스크를 제작하였는데, 이 시리즈는 지금까지도 완결되지 않은 프로젝트로, 계속 진행중이다. 그는 아메리카 대륙과 아이티 섬을 향한 노예운송선의 선창에

23) 파 Fa 교단은 1930년대 오룬밀라 Ijö Orunmila 에 의해 만들어졌으며 전통적인 토착 종교가 기독교의 확장에 저항하여 변형된 예라고 할 수 있다. 조물주 오두마레 Odumare 에 대한 신앙을 바탕으로 그 기본 정신에 있어서는 다른 종교들과 유사하며, 오룬밀라 자신이 인간 세상에 있는 대표자와 메시아로서의 역할을 한다. 다음의 웹 사이트 참고. http://cat.inist.fr/?Modele=afficheN&cpsidt=3291085

24) 그의 인터뷰를 참조. Romuald Hazoumé, *La Bouche du roi*, catalogue d'exposition, édition du Quai Branly/ Flammarion, 2006, p. 45.

왼쪽부터, 프레데릭 B. 부아브레, <우주 *L'univers*>, 1987~1988, 종이 박스에 색연필과 볼펜
프레데릭 B. 부아브레, <달아야 할 무게 *Les poids à peser*>, 1988, 종이 박스에 색연필과 볼펜

줄지어 앉아 아프리카 대륙을 떠나는 흑인 노예들을 상징하기 위해 마스크를 바닥에 쌓아 전시하였다. 그 중 두 개의 마스크는 노예를 표현한 것이 아니었는데, 그것은 '왕'의 하수인들로서 하나는 노예를 팔아치운 아프리카인이고 다른 하나는 노예를 사가는 유럽인이었다. 아주메는 인터뷰에서, 겉모습과는 달리 이 작품은 궁극적으로 과거의 노예를 말하고자 함이 아니라 오늘날의 노예를 말하기 위한 것이라고 강조하면서, 아프리카인들을 죽이는 것은 여전히 아프리카의 '왕'들의 입이라고 주장하였으며, 자기 배를 불리기 위하여 국민들을 팔아먹는 부패한 지도자들을 비난한다고 말하였다.[25]

그가 작업에 이용한 폐석유통은 사회적 맥락에서 특별한 의미를 지니는 듯 보인다. 그가 살았던 베냉의 포르토-노보 Porto-Novo 에서 석유통은 매우 상징적인 물건으로, 차를 갖고 있는 베냉 사람들의 90퍼센트 가량이 불법 밀매 석유를 소비하고 있으며 그것을 운반하는 도구가 바로 이 폐석유통이기 때문이다. 이것은 밀매 석유를 팔아서 살아가는 수많은 베냉 사람들에게 생업의 수단이자 월급을 상징하고, 생존을 위해 필수적인 물건으로서의 의미를 갖는다. 아주메는 밀매업자들이 과거 노예 주인이 자신의 노예들에게 그런 것처

25) *Ibid*.

럼, 폐석유통에 자기 소유의 물건임을 표시하는 데에서 영감을 얻어 그것을 이용해 노예를 표현한 것이다.

아주메는 작업을 통해 떠돌이 노예의 삶을 표현하면서, 자신 역시 전 세계를 돌아다니며 작품을 전시하고 있지만, 그에게도 작가로서 아프리카에 남아야 하는지 유럽 미술계에 본격적으로 정착해야 하는지의 문제는 민감한 사항인 듯 보인다. 프랑스에서 이름을 알린 아티스트로서 이 문제를 어떻게 생각하는지 묻는 질문에 그는 단호하게 대답하며("나는 아프리카인이기 때문에 늘 베냉에 살았고 움직이지 않았다. Car je suis africain. J'ai toujours vécu au Bénin, je n'ai pas bougé.")[26] 자기도 이 문제를 예민하게 받아들이고 있음을 표출하였다. 그는 프랑스식 교육을 전혀 받지 않고, 어린 시절부터 전통문화를 배우고 마스크를 제작하는 학교에서 교육받았다는 점에서 진정한 의미의 아프리카 출신 작가라고 할 수 있으며, 사회참여적인 예술을 표방하는 작가로서 아프리카의 정체성 문제와 관련하여 계속 주목해 볼 만하다.

(2) 프레데릭 브륄리 부아브레 Frédéric Bruly Bouabré

프레데릭 브륄리 부아브레는 쉐리 삼바와 마찬가지로 1989년 파리 퐁피두 센터의 현대미술전을 통해 프랑스와 전 세계에 알려졌다. 코트디부아르의 공무원이었던 그는, 어느 날 햇빛이 춤을 추고 노래하는 환영을 보고서 일종의 계시를 받았다고 생각하여, 이후 평생의 계획으로 세상을 재현하고 사물의 정체성에 대해 탐구하기로 결심하였다.

실제로 부아브레는 종교를 창시하고, 448개의 픽토그램을 발명하여 자신이 속한 소수 민족인 베테 Bété 의 문자를 만드는 등(1956) 주술적이고 정신적인 고유문화를 만들어내는 데 적극적으로 참여

26) Romuald Hazoumé, *op. cit.*, p. 43.

하였다.[27] 이런 그의 창작 활동은 문화라기보다는 하나의 작은 문명을 탄생시킨 것이라고까지 볼 수 있는데, 그 특징은 작품세계에서도 잘 나타난다. 그는 늘 가로 세로 각각 12센티미터와 16센티미터 정도 되는 작은 크기의 종이 카드에 색연필과 볼펜으로 글과 그림을 조합시켜, 가운데에 그림을 그리고 그 주변이나 둘레에 그림에 대한 설명으로 보이는 글을 써 넣는 작업을 계속해왔다. 형식적인 특성 때문에 외관상 그의 작품은 게임용 카드 같은 느낌을 주는데, 베테족의 전설이나 고유한 신화들을 그림의 모티브로 삼을 때에는 주술적인 느낌을 주는 타로 카드 같이 보이기도 한다. 그러나 전체적으로 놓고 봤을 때, 잘 알려지지 않은 도상에 대해 설명적인 텍스트를 동반시켰다는 점에서 그의 작품세계를 하나의 거대한 백과사전 프로젝트에 비유할 수 있을 것이다.

그가 그리는 도상은 베테족의 전통적인 이야기에 관계된 그림이거나 작가의 상상에서 나온 이미지들이다. 특히 그는 베테의 잊혀져가는 전설, 설화 등을 상징적인 그림들로 표현하고, 자신이 창안한 베테 문자나 불어로 설명을 기록하여 진정한 의미의 문화 정체성을 계승하려 한 작가이다. 역사와 상상, 언어와 이미지, 프랑스어와 베테어 사이를 오가는 부아브레의 작업을 총체적으로 조망해보면, 그는 결국 하나의 세상을 작은 카드들로 그려내려 하는 것처럼 보인다. 1995년에 작가 자신이 직접 말했듯이 그의 예술은 그 자체로 하나의 문명 건설 작업이라고 해도 좋을 듯하다.

Car quand on dit l'art, c'est le principe même de la civilisation.

---

27) 1948년 3월 11일에 신내림을 받은 부아브레는 온전한 아프리카의 글을 만들기로 결심하고 자신을 'Cheik Nadro(le Révélateur)'라고 부르도록 했다. 448개의 기호로 구성된 그가 만든 베테족의 글은 실제로 사용되고 있으며, 그는 이 글을 이용해서 베테족의 전설과 신화, 구전되는 시를 기록하는 작업을 계속하였다. 이 작업은 테오도르 모노 Théodore Monod 에 의해 처음으로 알려지게 되었다.

왜냐하면 우리가 예술을 말할 때, 그것은 문명의 원리 그 자체에 대해 말하는 것이기 때문이다.

다른 작가들의 경우도 마찬가지이지만, 부아브레의 경우는 앞으로 더욱 심화 연구가 필요하다고 여겨진다. 이미지와 텍스트, 두 형식을 통해 매우 풍부한 내용을 담아내고 있으며, 그 자신이 만든 종교나 베테어 상형문자와의 연관성 속에서도 작품 해석이 가능해 보임에도 불구하고, 아직 이렇다 할 연구가 이루어지지 않았기 때문이다. 그가 현재 매우 노령이라는 사실(1923년생) 또한 신속한 연구를 아쉽게 만드는 점이기도 하다.

(3) 사뮈엘 포소 Samuel Fosso

젊은 세대의 아티스트인 카메룬 출신의 사뮈엘 포소는 키치적 사진 작업을 통해 젊은 아프리카, 튀는 현대미술을 보여준다. 늘 작가 자신이 변장하여 모델로 등장하기 때문에 아프리카의 신디 셔먼 Cindy Sherman 이라는 별명을 갖고 있으며, 1990년대 초 프랑스 미술계에 알려져 활발한 활동을 하고 있다.

그는 열세 살 때부터 사진관을 하는 삼촌의 스튜디오에서 일하면서 자화상을 찍기 시작했고, 여자로 분장하는 것은 물론 모든 종류의 카테고리에 속하는 인물들로 직접 변장하여 사진을 찍었다. 작가 자신이 작품의 모델로 등장한다는 점을 주지하면 매우 도발적으로 보이는 첫 번째 작품은, 식민지 시대에 유럽인들이 아프리카 부족 추장의 사진을 기념으로 찍어갈 때 그들이 모델에게 요구했던 전형적인 포즈를 패러디해 연출하였다. 빨간 구두, 노란 해바라기와 같은 알록달록한 원색의 물건들을 의도적으로 배치하고, 우스꽝스러울 정도로 과도하게 장신구로 치장하여 의도적인 희극성을 유발함과 동시에, 당시 식민지를 점령한 유럽인들과 민족을 팔아 부

왼쪽부터 시계 방향으로, 사뮈엘 포소, <타티 시리즈 Série Tati>(1997) 중 <식민 지배자들에게 아프리카를 팔아버린 추장 *Le Chef qui a vendu l'Afrique aux colonisateurs*>, <해군 *Le Marin*>, <해적 *Le Pirate*>, <부르주아 여인 *La Bourgeoise*>, <70년대 자유로운 미국 여자 *La Femme américaine libérée des années 70*>, 아티스트 자신의 연출 컬러사진

를 축적한 아프리카인들의 행태를 비꼬았다.

포소의 작업은 형식적인 면에 있어서는 매우 유럽적인 느낌을 준다. 단순히 사진 작업이기 때문에 그런 것이 아니라 작업의 키치적 요소, 과장, 모조의 느낌, 연출과 퍼포먼스의 효과가 실제로 유럽의 현대 사진예술계에서 보이는 수법들과 닮아 있다. 특히 몇몇 작품들은 신디 셔먼 혹은 피에르와 쥘Pierre et Gilles 의 작업과 유사하여 이들의 영향이 없지 않았음을 짐작할 수 있다. 그러나 연출 방식이나 도상에서의 유사성에도 불구하고, 흑인 모델이기 때문에 관객이 느끼게 되는 낯설음의 효과를 포소는 잘 인식하고 있는 듯이 보인다. 뿐만 아니라, 형식의 유사성 문제를 떠나 작품의 내용에서 아프리카적 정체성을 표현한다는 점에서 포소 작업의 독창성을 찾을 수 있을 것이다.

이는 그의 개인적인 인생역정과 깊은 관계가 있는데, 포소는 작업에서 보여주는 키치적 가벼움과는 대조적으로 처절한 질곡의 역사를 겪어냈기 때문이다. 그는 이보 Ibo 족 출신으로 비아프라 Biafra 전쟁에서 살아남은 보기 드문 생존자이며, 1996년의 게릴라전까지

사뮈엘 포소, 《아프리카의 정신》의 일부, 2008, 자화상, 파리 장 마르크 파트라 갤러리

모두 겪으며 참혹한 시기를 보냈다. 전쟁의 공포와 고문을 이겨내고 생존하여 중앙아프리카공화국의 방기Bangui 에서 사진관을 운영하는 삼촌에게로 피신한 포소는, 13세의 어린 나이로 두고 온 가족들에게 보낼 자화상을 찍기 시작하면서 사진과 친숙해졌다. 이미 1세대 아프리카 사진작가로서 말리의 세이두 케이타 Seydou Keita 가 20세기 초 식민지 시대 아프리카의 도시화된 풍경을 스튜디오 사진으로 담아냈다면, 그 다음 세대 작가라 볼 수 있는 포소는 자기를 온전히 드러내는 연출을 통해 변화하는 아프리카의 사회적, 미학적, 문화적 문제를 다루면서 네그리튜드를 표현하고 있다. 그의 자화상 작업은 작가 자신이 온전히 체험한 상처투성이의 아프리카 역사와 중첩되어 더 큰 의미를 갖게 되며, 변장을 통한 끊임없는 '정체성 바꾸기' 작업을 통해 극심한 변화와 단절을 경험한 아프리카의 정체성에 질문을 제기하는 듯하다.

특히 가장 최근 파리 장 마르크 파트라 갤러리에서 열린 《아프리카의 정신 African Spirits》[28]이란 전시에서 포소는 이전 작품들과 마찬가지로 자화상을 바탕으로 하여, 만델라 Mandela, 셍고르 Senghor, 세제르 Aimé Césaire, 마틴 루터 킹 Martin Luther King, 마일즈 데이비

28) 2008년 10월 25일부터 2009년 4월 24일까지 파리 장 마르크 파트라 갤러리.

스 Miles Davis, 세이두 케이타, 말콤 X Malcolm X, 모하메드 알리 Muhammad Ali 등 아프리카의 문화 지도자들, 흑인 문화운동을 주도한 14명의 인물들을 재현하였다.

지금까지 우리는 프랑스 현대미술계에서 주목받고 있는 세 작가들의 작업을 간략히 살펴보았다. 이를 종합해보면 세 사람의 작업이 형식이나 미학에 있어 큰 차이를 보임에도 불구하고, 저마다 다른 방식으로 미술을 통해 구현할 수 있는 네그리튜드를 표현한다는 사실을 알 수 있다. 아주메가 아프리카 미술의 상징인 전통 마스크에서 영감을 얻어 일그러진 쓰레기 마스크로 노예제를 고발한다면, 부아브레는 문자를 만들고 상징과 전설을 형상화하는 작업을 통해 민족의 역사를 바탕부터 일구어내고자 하였다. 반면 포소는 형식적으로는 가장 서양 현대미술에 가까운 양상을 보여주지만, 그가 살아낸 역사와 아프리카의 정신을 결합시킨 자화상 사진 작업으로 세제르와 셍고르를 이야기하며, 현대 아프리카의 정신이란 과연 무엇인가라는 질문을 던진다. 이렇듯 현대미술에서의 네그리튜드는 미적, 조형적, 정신적인 면에서 매우 다양하게 표출되고 있으며, 문화정체성의 표현에 있어 아프리카 현대미술의 큰 가능성을 보여주고 있다고 할 수 있을 것이다.

맺 으 며

본고는 아프리카 미술이 처음 프랑스에 유입되었던 '아르 네그르' 시기의 아프리카 미술의 영향과 그것을 수용하는 시각의 한계에 대해 고찰해보고, 피카소 작품의 아프리카 전시에 관한 논쟁으로 논의를 연결시켜 현대 불어권 흑아프리카 미술작가들의 문제의식을 살펴보았다. 아프리카 미술은 프랑스 미술의 모더니티가 진행된 시

기에 미학적 문제에 대한 하나의 해결책으로 받아들여졌음에도 오랫동안 그저 인류학적 접근의 대상으로만 여겨졌으며, 그 당시 가장 혁신적인 작가들 또한 아프리카 미술을 대함에 있어서 인종주의적 시각에서 벗어나지 못했음을 알 수 있었다. 본 연구에서 다루지는 못했지만, 셍고르는 바로 이런 사실을 간파했기 때문에, 1966년 '아르 네그르'를 오히려 아프리카의 정체성과 네그리튜드를 강조하는 의미로 새롭게 해석하여, 문학, 미술, 음악 등 모든 영역을 총망라한 아프리카의 민족예술 축제로서 '아르 네그르 페스티발'을 만들었던 것이다.[29]

현대미술에서 식민주의 이후의 문제들은 쉐리 삼바가 작품을 통해 질문했던 바와 같이, 아프리카에 남느냐 유럽으로 떠나느냐의 문제에서 시작하여, 유럽 미술의 형식과 미학을 어느 정도로 받아들일 것인지와 같은 복잡한 문제들까지 해결해야 하는 상황에 놓여 있는 듯하다. 그러나 이런 상황에서도 아프리카의 정체성을 새롭게 그려내고자 하는 시도는 앞서 본 세 작가의 예에서 명확히 나타난다. 이들을 포함하여 프랑스 현대미술계에서 주목받는 대부분의 아프리카 작가들의 작업이 적극적으로 네그리튜드를 표출하고 있다는 사실을 고려하면, 이런 특징은 아프리카 아티스트들의 선택에 의한 것이 아니라 그들의 역사와 삶에서 비롯된 자연스러운 결과로도 볼 수 있을 것이다. 그러나 아프리카의 현대미술작품들이 아직 미학적인 완성도에 충실하기보다는 강한 메시지만을 강조하는 경우가 많다는 비판으로부터 자유롭지 못하기 때문에, 앞으로 내용에 걸맞는 새로운 아프리카적 미학을 끊임없이 추구해가야 한다는 점이 미완의 과제로 남아 있다.

---

29) 1966년 셍고르는 처음으로 아프리카 문화사에서 전례가 없었던 민족문화 축제를 만드는데, 여기에선 미술은 물론, 문학, 음악 등 네그리튜드를 표현하는 모든 예술 영역이 '아르 네그르'라는 이름 하에 소개되었다.

그밖에도 추후의 연구에서 제기해야 할 많은 문제들이 산적해 있는데, 특히 유행과 마케팅 콘셉트에 민감한 현 유럽의 미술시장이 아프리카 미술의 화두를 상품화하여 미술시장에서 하나의 마케팅 전략으로 삼기 시작한 것은 아닌지도 주의 깊게 봐야 할 문제가 아닐 수 없다. 유럽 미술시장에 유입되는 자본의 성격을 감안할 때, 이런 현상이 일종의 식민주의에 대한 향수를 불러일으키는 방향으로 유행처럼 진행될 가능성이 있기 때문이다. 이런 점에서, 세네갈의 다카르 Dakar 비엔날레와 같이 아프리카 내에서 작가들이 작품을 소개하고 활동할 수 있는 통로를 연구하고, 아프리카 대륙 내의 미술계에서는 어떤 일이 벌어지고 있는지 살펴보는 것도 의미 있는 작업일 것이라 생각된다. 즉 현대 아프리카 미술을 주도하는 프랑스어권 아프리카 작가들이 프랑스의 영향으로부터 자유롭기 어려운 현실에서, 어떤 화두를 형상화하고, 어떤 미적 형식의 새로움을 추구하며, 또 어떤 자생적인 틀을 만들어 나가면서 그 안에 네그리튜드를 담아낼 수 있을지 앞으로 계속 주목해야 할 것이다.

□ 참고문헌

라에니크 위르봉(서용순 옮김), 『부두교 – 왜곡된 아프리카의 정신』, 서울, 시공사, 2005[1997].

『아프리카 미술전 – 현대미술에 나타난 아프리카 원시미술』, 전시 도록, 호암갤러리와 그로리치 화랑 기획, 서울, 호암갤러리, 1987년.

정해광,『아프리카 미술 : 미완의 미학』, 서울, 다빈치 기프트, 2006.
정해광,『아프리카 미술의 현장 1 – 숨겨진 꿈』, 서울, 다빈치 기프트, 2007.
정해광,『아프리카 미술의 현장 2 – 정해광, 아프리카 미술을 외치다』, 서울, 심포지움, 2009.
정해종,『터치 아프리카』, 서울, 생각의 나무, 2005.
편완식,『아프리카 미술기행』, 서울, 위즈덤하우스, 2007.
AMSELLE, Jean-Louis, *L'art de la friche, essai sur l'art africain contemporain*, Flammarion, Paris, 2005.
ANTA DIOP, Cheikh, *Civilisation ou Barbarie: Anthropologie sans complaisance*, édition Présence Africaine, 2000[1981].
ARNAUD, Gérald, "Pillages à tous étages", *Africulture*, n° 70, juin 2007.
BERNADAC, Marie-Laure, *Africa Remix, l'art contemporain d'un continent*, catalogue d'exposition, Centre Pompidou, 2005.
BUSCA, Joëlle, *L'Art contemporain Africain: du colonialisme au post-colonialisme*, coll. Les arts d'ailleurs, l'Harmattan, Paris, 2000.
_____, *Perspective sur l'art contemporain Africain: 15 artistes*, coll. Les arts d'ailleurs, l'Harmattan, Paris, 2000.
DAIX, Pierre, "Il n'y a pas 'art nègre' dans les Demoiselles d'Avignon", dans *Gazette des Beaux-arts*, n° 1221, octobre 1970, pp. 247~270.
DOMINO, Christophe, André Magnin, *L'art africain contemporain*, éditions Scala, 2005.
GAUDIBERT, Pierre, *Art africain contemporain*, coll. Diagonales, éditions Cercle d'Art, Paris, 1994 [1991].
D'un regard l'Autre, catalogue d'exposition, Coédition musée du

quai Branly – RMN, Paris, 2006.
FALGAYRETTES-LEVEAU, Christiane(sous dir.), *Masques*, suivi d'un texte de Leo Frobenius [1898], Musée Dapper, 1995, 2000, 2006.
_____, *Signe du corps*, Musée Dapper, 2004.
HAZOUMÉ, Romuald, *La Bouche du Roi*, catalogue d'exposition, édition du Quai Branly/ Flammarion, 2006.
JOUBERT, Hélène, L'*Art africain*, Paris: Scala, 2006.
LAUDE, Jean, *La peinture française et l'art nègre (1905~1914), contri - bution à l'étude des sources du fauvisme et du cubisme*, Paris, Klincksieck, 2006 [1968].
MARKER, Chris, Alain Resnais, *Les statues meurent aussi*, film documentaire, 30 mm, noir et blanc, France, 1953.
PAUDRAT, Jean-Louis, "Presence africaine dans les ateliers d'artis - tes", *D'Un regard l'Autre*, Coédition musée du quai Branly – RMN, 2006, pp. 301~312.
PIERRAT, Emmanuel, *Comprendre l'art africain*, édition du Chêne/ Hachette-Livre, 2008.
VISONA, Poynor, Cole, Harris, Abiodun, Blier, *A history of Art in Africa*, Prentice-Hall, Inc., 2001.
WILLET, Frank, *L'Art africain*, Paris: Thames & Hudson SARL, 1994 [1971].

웹 사이트

"Picasso aurait-il pillé l'art africain", *Courrier International*, 2006년 4월 13일자 기사 : http://www.courrierinternational.com/article/2006/04/13/picasso-aurait-il-pille-l-art-africain
'Primitivisme', Dictionnaire International des termes littéraires:

http://www.flsh.unilim.fr/ditl/Fahey/PRIMITIVISMEPrimitivism_n.html

<Religion Fa>, CNRS 사이트 : http://cat.inist.fr/?aModele=afficheN&cpsidt=3291085

로뮤알드 아주메, 《왕의 입》, quai Branly 미술관 사이트 : http://www.quaibranly.fr/fr/programmation/expositions/expositions-passees/romuald-hazoume-et-la-bouche-du-roi.html

사뮈엘 포소, 《아프리카의 정신》, 장 마르크 파트라 갤러리 사이트 : http://www.jeanmarcpatras.com/01fosso_african spirits.php

현대 아프리카 미술 컬렉션 – 피고찌 컬렉션 The Pigozzi collection: http://www.caacart.com/

«Résumé»

De ‘l’Art nègre’ vers l’art contemporain de la négritude: Questions sur l’identité culturelle de l’art contemporain de l’Afrique noire francophone vue par ses rapports avec l’art français

SHIM Jiyoung
(Université nationale de Séoul)

L’art africain, longtemps méprisé et considéré en France comme un trophée colonial conservé dans les musées ethnologiques et non dans les musées d’art, semble aujourd’hui renaître dans le monde de l’art contemporain avec un nouveau dynamisme artistique doté de la revendication de son identité culturelle. Depuis 1989, l’année qui a vu l’exposition du Centre Pompidou intitulée《Magiciens de la Terre》, passant par《Africa Remix》du même lieu en 2005, jusqu’aux premières expositions du musée de quai Branly y compris l’exposition《Bouche du Roi》en 2006, consacrée à Romuald Hazoumé, il nous semble que l’art africain contemporain commence à être enfin reconnu et apprécié sur le plan français dans l’art contemporain. Pourtant, même si cet art voit la reconnaissance occidentale par son expression franche sur les problématiques de l’Afrique contemporaine, nous remarquons toujours que le marché de l’art afri-

cain n'est pas libéré de l'empreinte du colonialisme: par exemple, en 2006 à Drouot, la vente posthume de la collection privée de Picasso d'objets traditionnels africains a battu le record mondial du marché de l'art africain. Ces anciens objets, ayant une valeur importante dans le marché sont très recherchés et appréciés avec un romantisme nostalgique pour l'époque coloniale française. C'est pourquoi le pillage des objets de valeur continue dans le continent noir, où les musées sont dessaisis de leurs plus belles pièces.

En considérant la situation contradictoire de l'art africain en France, qui résulterait de la réalité de rupture de la culture africaine entre tradition et contemporanéité, engendrée par l'histoire de la colonisation, nous avons tenté d'éclaircir d'abord comment l'art africain a été reçu en France, en partant de l'importation de l'«Art nègre» au début du XX^{e} siècle. Les artistes cubistes, notamment Vlaminck, Derain, Picasso, et Matisse, ont découvert les masques traditionnels africains venus des pays colonisés par la France, puis ils se préoccupent de la chasse au «nègre» avant d'en représenter les inspirations. L'analogie plastique entre les œuvres picturales de ces artistes et les objets traditionnels africains démontrerait l'influence de l'art africain. Tout particulièrement, *Les Demoiselles d'Avignon*, œuvre de Picasso qui marque un tournant esthétique par son aspect plastique révolutionnaire, est considérée comme imprégnée des influences que l'artiste a pu recevoir à travers la visite du musée d'ethnographie du Trocadero et la découverte des objets traditionnels africains par l'intermédiaire de Derain, bien que l'artiste lui-même ait nié toutes ces références. Si l'art africain était alors

pour Picasso une référence plastique, il était pour Vlaminck et pour Derain, dans leur processus créateur, une ressource d'inspiration exotique de par ses aspects «instinctifs» et «sauvages». Malgré l'importance de son rôle, «l'art nègre» des artistes cubistes de l'époque, comprend ses limites, par rapport à la réception de l'art africain, dans la mesure où le concept même des termes «primitivisme» et «art nègre» ne cachent pas leur connotation raciste dérivée d'une vision colonialiste.

C'est la raison pour laquelle ce que représente Picasso dans le monde africain de l'art contemporain ne peut qu'être problématique, comme nous l'avons examiné à travers la polémique suscitée par Sandile Memela qui a constaté que «cette exposition nous révèle que picasso ne serait jamais devenu l'artiste reconnu qu'il a été s'il n'avait pas volé et adapté les œuvres d'artistes africains anonymes» lors de la première exposition personnelle de l'artiste dans le continent africain. Conscient de la position ambivalente de l'art africain notamment dans le milieu artistique français, Chérie Samba a posé la question de l'avenir de cet art dans une série de trois peintures, intitulée *Quel avenir pour notre art*. En tant que l'un des artistes africains les plus importants de l'art contemporain, Samba n'hésite pas d'exprimer les revendications claires et nettes en intégrant l'écriture d'un propos direct au sein de ses toiles. Par ailleurs, en s'inscrivant dans une nouvelle génération de l'art du continent noir, reconnue et révélée à travers l'exposition du Centre Pompidou en 1989, 《Magiciens de la Terre》, Samba montre une identité culturelle africaine livrant un message souvent provocateur. Comme l'artiste n'est pas la seule à faire valoir une «négritude»

dans le monde de l'art contemporain, nous avons examiné briè - vement quelques artistes africains parmi les plus importants d'une telle représentation. Les artistes comme Romuald Hazou - mé, Frédéric Bruly Bouabré, et Samuel Fosso, expriment alors l'identité culturelle africaine d'une façon très différente les uns par rapport aux autres. Ce nouveau dynamisme des artistes contemporains et ce désir d'exprimer leur revendication artisti - que devraient être mis en valeur davantage et approfondis dans nos prochaines études, car nous croyons que c'est là où pourra se trouver l'esprit de la négritude de l'Afrique francophone de l'ère post-coloniale.

주제어 : 아프리카 현대미술, 아르 네그르, 쉐리 삼바, 로뮤알드 아주메, 프레데릭 브륄리 부아브레, 사뮈엘 포소, 네그리튜드

mots-clés: art contemporain africain, art nègre, Chéri Samba, Romuald Hazoumé, Frédéric Bruly Bouabré, Samuel Fosso, négritude

투고일 : 9월 25일
심사일 : 11월 14일
게재확정일 : 11월 16일