2025학년도 2학기 문헌연구보고서

할렘 르네상스 속 백인 작가의 미학적 설득력: 비놀트 라이스의 흑인 초상 재현을 중심으로

The Aesthetic Persuasiveness of a White Artist in the Harlem Renaissance: The Case of Winold Reiss

이름	이*현
전공	광고홍보학전공
학번	2021****

할렘 르네상스 속 백인 작가의 미학적 설득력
: 비놀트 라이스의 흑인 초상 재현을 중심으로

The Aesthetic Persuasiveness of a White Artist in the Harlem Renaissance
: The Case of Winold Reiss

s

이*현 Lee,
국민대학교 Kookmin University

Ⅰ. 서론

Ⅱ. ‘뉴 니그로’의 트랜스내셔널 모더니즘: 독일 철학의 수용을 중심으로

Ⅲ. 할렘 르네상스 속 백인: 반독 정서와 디아스포라적 정체성

Ⅳ. 비놀트 라이스의 흑인 초상 재현: ‘뉴 니그로’의 시각화

1. ‘뉴 니그로’의 초상과 모방의 양가성: 『서베이 그래픽』 속 미완의 정장

2. ‘인류학적 원시주의’ 비판과 탈-타자화: 『오퍼튜니티』 속 흑인 문화 재현

Ⅴ. 결론: 디아스포라적 정체성으로 구축한 미학적 성취

Ⅰ. 서론

“미국 니그로들의 새로운 인종적 활력이 극적으로 개화하고 있으며, 그 새로운 에피소드의 무대는 할렘이다.”[1] 1925년 3월, 사회·문화 잡지 『서베이 그래픽 *Survey Graphic*』은 흑인 예술가들을 다루는 특집호를 기획하게 되고, 객원 편집장이었던 알랭 로크(Alain LeRoy Locke, 1885-1954)는 그 서문에서 흑인의 인종적 수도(race capital)로서 할렘을 분명하게 명시한다. 할렘 르네상스는 1920-30년대 뉴욕시의 할렘을 중심으로 일어난 문화운동으로, 그동안 서구 백인에 의해 정의되었던 정체성을 탈피하려는 ‘흑인’ 예술가들의 자기 재현 운동이자 정체성을 재정립하는 운동이었다. 스페인어로 ‘검은’이라는 뜻을 가지며 18~19세기 동안 흑인을 지칭하는 용어였던 니그로(Negro)는 할렘 르네상스 동안 ‘뉴 니그로(New Negro)’로 재정의되며 더 이상 니그로라는 용어는 피부색만을 내포하는 것이 아니게 되었다. 할렘 르네상스의 이념적 기틀을 다진 듀보이스(W.E.B. Du Bois, 1868-1963)는 범아프리카주의(Pan-Africanism)를 설파했는데, 이는 전 세계 흑인들이 공통의 역사적 경험과 운명을 바탕으로 정치적·문화적 연대를 통해 자결권과 자긍심을 확보해야한다는 이념이었다. 동시에 그는 1903년 출간한 그의 저서에서 이중의식(double-consciousness)이라는 개념을 제시했다. 이는 “다른 이들의 눈을 통해 자신을 바라보고, 세상이 그에게 던지는 조롱과 연민의 잣대로 자신의 영혼을 재는 감각”[2]으로, 즉 흑인이 백인의 시선으로 자기 검열을 하고 이로 인해 영혼의 분열을 겪게 되어 참된 자기의식이 불가능한, 나아가 자기부정까지 겪게 되는 것을 뜻한다. 듀보이스는 또한 “재능 있는 10분의 1(The Talented Tenth)”[3]을 제시하였는데, 이는 아프리카계 미국인 공동체의 발전과 인종 평등 달성을 위해서는 흑인 중 가장 유능한 10%가 고등 교육을 받아 지도층을 형성하고, 이들이 공동체를 이끌어야 한다는 주장이다. 그는 ‘니그로’라는 명칭에 부여된 오명과 오해의 껍데기를 벗기면서 새로운 니그로, ‘뉴 니그로’의 발판을 마련했다.

뉴 니그로라는 개념은 듀보이스에 이어서 철학자 알랭 로크에 의해 더욱 정교하게 다듬어지게 된다. 그는 대규모 흑인 인구이동 이후에 흑인 문제가 더 이상 흑인 노예가 상대적으로 많았던 미국 남부에만 한정된 지역적 문제가 아닌데도 흑인의 사고와 자기 이해는 여전히 이러한 지역적 사고에 갇혀 있다고 비판했다. 로크는 "지금까지 미국 흑인은, 사실상 존재라기보다는 이름으로서, 더 정확히 말하면 실제 경험보다는 감정의 차원에서만 ‘하나의 인종’이었다고 인정해야 할 것이다. 그들을 묶어 준 주된 끈은 ‘공유된 의식’이 아니라 ‘공유된 처지’였고, ‘공동의 삶’이라기보다는 ‘공동의 문제’였다"고 서베이 그래픽 1925년 3월호 서문에서 서술한다. 그는 흑인이 자신을 둘러싼 오랜 편견과 고정관념을 깨고. 아프리카에서의 기원과 미국사회에서의 역사, 그리고 현재의 도시민으로서의 삶을 문화적으로 재인식하여 과거 노예 상태에서 벗어나 새로운 정체성을 구축해야 한다고 보았다. 그러한 차원에서 뉴 니그로 운동은 로크에게 그저 문화운동이 아니라 "미국 문화의 새로운 민주주의 "를 모색하는 정치적 실천이기도 했다.

이처럼 흑인의 정체성을 다시 정립하고 흑인의 진정한 자기표현을 목표로 하는 할렘 르네상스에서 독일계 이민자이자 백인 작가였던 비놀트 라이스(Winold Reiss, 1886-1953)가 기여했다는

---

1) Alain Locke, “Enter the New Negro,” *Survey Graphic*, March 1925, 631.
2) W.E.B. Du Bois, *The Souls of Black Folk*, ed. Brent Hayes Edwards (Oxford: OUP Oxford, 2007), 9.
3) W.E.B. Du Bois et al., *The Talented Tenth* (New York: James Pott and Company, 1903), 33-34.

사실은 주목할 만하다. 라이스는 『서베이 그래픽』의 특집호 표지 디자인과 삽화를 맡았으며, 『오퍼튜니티(Opportunity: A Journal of Negro Life)』의 표지 일러스트레이션의 담당 작가였다. 그의 작업은 할렘 르네상스가 추구했던 이상향과 그 이미지를 시각적으로 재현하였음에도 당대는 물론 후대의 담론에서도 상대적으로 소외되어 왔다. 특히 할렘 르네상스의 대표 화가로 자주 언급되는 애런 더글라스(Aaron Douglas, 1899-1979)의 스승이 바로 라이스라는 점은 그가 이제껏 충분히 논의되지 않았다는 점을 더욱 의아하게 만든다. 국내의 경우 흑인 미술에 대한 관심이 미약한 탓에 라이스를 본격적으로 다룬 연구는 전무하다. 국외의 경우 프랑크 메링(Frank Mehring, 1970-)이 라이스의 생애와 그의 사상적 배경을 다루었고, 트랜스내셔널리즘의 관점에서 독일계 미국인으로서의 라이스의 작업에 주목하였다. 그러나 라이스가 백인인데도 불구하고 흑인 예술의 장이었던 할렘 르네상스에서 어떻게 미학적 설득력을 획득했는지에 대한 연구는 여전히 부족하다. 이에 본고에서는 라이스의 할렘 르네상스 기여와 가장 직접적으로 연관되는 『서베이 그래픽』의 초상화 삽화와 『오퍼튜니티』의 표지 일러스트레이션을 중점적으로 그의 미학적 전략을 분석하고자 한다. 또한 당시 할렘 르네상스의 주요 지식인의 사상적 기반과 라이스의 생애를 함께 살펴보며 그의 디아스포라적 정체성이 어떻게 할렘 르네상스에서 설득력을 갖추게 되는지를 밝히고자 한다.

Ⅱ. '뉴 니그로'의 트랜스내셔널 모더니즘: 독일 철학의 수용을 중심으로

백인의 시선으로 흑인을 규정하는 방식에서 탈피하고자 했던 할렘 르네상스의 뉴 니그로 운동에 백인 작가인 라이스가 중추적인 역할을 수행했다는 사실은 일견 역설적으로 비칠 수 있다. 그러나 라이스가 독일계 이민자였다는 사실, 그리고 할렘 르네상스를 이끌었던 듀보이스와 로크가 일찍이 독일 철학과 독일어권 인문주의의 영향을 깊이 받았다는 점을 고려하면, 이 협업은 오히려 당대의 지성사적 맥락 속에서 충분히 납득 가능한 일이다. 메링이 지적했듯, "하버드 대학의 흑인 지식인과 비유럽 문화에 깊은 경외를 지닌 독일 출신의 화가·디자이너의 협업은 생각만큼 이례적이지 않았다."[4]

1911년 프란츠 보아스(Franz Boas, 1858-1942)는 『원시인의 사고와 감정(The Mind of Primitive Man)』을 통해 인종과 문화를 분리하고, 인간의 사고와 행동이 생물학적 인종이 아니라 문화적 환경에 의해 형성된다는 문화상대주의의 핵심 전제를 제시하게 된다. 이에 앞서 1906년 애틀랜타 대학에서 그는 사하라 이남 흑인 왕국의 천년 역사를 강연한 바 있는데, 듀보이스는 이 강연을 접하며 과학적 방기와 침묵이 흑인 역사의 진실을 어떻게 지워왔는지 비로소 깨닫게 되었다고 회고한다.[5] 보아스 역시 독일계 미국인으로, 직접적으로 할렘 르네상스에 참여하지는 않았으나, 인종을 생물학적 위계가 아닌 문화적 차이의 문제로 재규정함으로써 듀보이스와 로크가 전개해 나간 흑인 사상에 중요한 이론적 토대를 제공했다.

---

4) Frank Mehring, "The Unfinished Business of Democracy: Transcultural Confrontations in the Portraits of the German-American Artist Winold Reiss," in American Artists in Munich: Artistic Migration and Cultural Exchange Processes, eds. Christian Fuhrmeister et al. (Berlin and Munich: Deutscher Kunstverlag, 2009), 10.

5) 앞의 글, 10.

로크는 하버드 대학 졸업 후 미국에서 최초로 아프리카계 미국인이 로즈 장학생으로서 옥스퍼드 대학에 진학한 케이스로, 1910년경에는 독일의 베를린 대학에서 철학 연구를 이어갔으며 이후에도 유럽과 독일을 수차례 왕래했다. 로크가 독일에서 체류했던 이 시기는 이후 그의 사상적 기반을 형성하는데 큰 역할을 했다. 그는 베를린에서 가치론을 탐구하였고, 알렉시우스 마이농(Alexius Meinong, 1853-1920), 크리스티안 폰 에렌펠스(Christian von Ehrenfels, 1859-1932), 프란츠 브렌타노(Franz Brentano, 1838-1917)와 같은 오스트리아·독일계열 철학자들을 주로 공부하였다. 이들의 학문은 경험주의를 바탕으로, 의식과 가치 같은 주관적인 것들을 절대적이지 않다는 것을 객관적으로 밝혀내려 하였다. 이는 로크의 문화상대주의와 문화적 다원주의 사유에 중요한 영향을 미쳤을 것으로 보인다. 또한 로크는 사회학자 게오르크 짐멜(Georg Simmel, 1858-1918)을 사사했는데, 짐멜은 형식 사회학을 개척한 인물로서 로크는 그에게서 인종을 생물학적인 실체가 아니라 사회적 상호작용 속에서 만들어진 '사회적 형식'으로 보는 법을 깨우쳤다. 또한 하버드 시절부터 응용심리학자 휴고 뮌스터버그(Hugo Münsterberg, 1863-1916)와도 학문적 교류를 나누었는데, 뮌스터버그의 실험 심리학에 대한 관심은 로크가 이후 독일에서 가치론을 심화하는데 중요한 역할을 한다. 이처럼 로크가 독일에서 체득한 유럽 모더니즘은 이후 그가 뉴 니그로 미학을 구상하는데 중요한 참조틀이 되었다.

로크는 독일에서의 경험을 바탕으로, 독일 문화를 통해 미국의 인종 문제를 새로운 시각으로 바라보고자 했으며, 이러한 맥락에서 클로드 맥케이(Claude McKay, 1890-1948)와 함께 독일 예술운동을 흑인 미학 논의에 적용하는 글들을 발표하게 된다. 이 두 학자가 독일 예술을 참조했다는 점에서는 궤를 같이하지만, 그 구체적인 지향점은 상이했다. 로크는 19세기 독일 신고전주의를 옹호하며 흑인 예술이 고전적이고 정제된 아름다움을 통해 인종적 고양을 추구해야 한다고 보았던 반면, 맥케이는 다다이즘과 같은 급진적 예술운동과 자신을 동일시하면서 하층 계급의 삶과 정치적 급진주의를 가감 없이 드러내는 예술을 추구했다. 이처럼 로크와 맥케이는 독일 예술과 사상을 매개로 아프리카계 미국인의 예술이 어느 방향으로 나아가야 할 것인가에 대해 상이한 해석을 내놓았으나,[6] 결과적으로 유럽의 미학 구범에 대항하여 아프리카 예술의 가치와 전통을 옹호하는 할렘 르네상스의 지적 토대를 공고히 했다는 점에서 공통점을 가진다. 특히 로크는 베를린에서 체득했던 모더니즘의 새로운 형식적 감수성이 젊은 흑인 예술가들에게도 성공적으로 수용될 수 있을 것이라 판단했다. 그러한 판단은 독일 이민자 출신이자 유럽 모더니스트였던 라이스를 뉴 니그로 운동의 주요 삽화가로 기용하고, 애런 더글라스와 같은 흑인 예술가들에게 그를 적극적으로 소개하는 계기가 되었다. 바로 이 지점에서 독일 철학과 독일계 이민자 네트워크 속에서 형성된 사유가 듀보이스와 로크, 그리고 라이스를 매개로 하여 할렘 르네상스의 시각문화에 구체적인 형식을 부여하게 되었다는 사실이 선명하게 드러난다.

---

6) Jonathan Wipplinger, “Germany, 1923: Alain Locke, Claude McKay, and the New Negro in Germany,” Callaloo 36:1 (Winter 2013): 106.

Ⅲ. 할렘 르네상스 속 백인: 반독 정서와 디아스포라적 정체성

20세기 초 미국에서 독일계 이민자와 독일계 미국인이 처한 지위는 라이스의 정체성 형성에 결정적인 영향을 미치게 된다. 제1차 세계대전 발발 이전까지 독일은 미국에 가장 많은 이민을 보내는 유럽 국가 중 하나였으며, 이들은 교육 수준과 기술 숙련도가 높아 여러 유럽계 이민 집단 가운데 상대적으로 안정된 사회경제적 지위를 차지했다.[7] 독일계 공동체는 미국 각지에서 독자적 지식·교육·문화 기반을 구축했고, 독일어 지명을 가진 마을이 존재할 만큼 지역사회에 깊이 뿌리내리고 있었다. 그러나 1917년 미국이 독일에 선전포고를 한 이후 상황은 급변하게 된다. 프레데릭 루에브케(Frederick Luebke, 1927-2021)의 『충성의 굴레(Bonds of Loyalty)』가 보여주듯, 독일계 미국인 대다수가 자신을 "충성스러운 미국인"으로 인식했음에도,[8] 이들은 전쟁기 반독 정서 속에서 광범위한 의심과 감시, 문화적 억압의 대상으로 전락하고 말았다. 일리노이 메리빌에서 린치를 당한 독일계 이민자 로버트 프래거(Robert Prager, 1888-1918)의 사례는 당시의 반독 히스테리를 상징적으로 보여준다. 그는 미국 사회에 깊은 애국심을 가지고 있었음에도 불구하고, 단지 독일 출신이라는 이유만으로 "잠재적 반역자"로 간주되었으며 해당 사건에 대한 처벌 역시 흐지부지되고 만다.[9] 그 외에도 교회나 학교같은 공공시설에서는 독일 문화 교육과 독일어 사용이 거의 불가능해졌다.[10]

라이스가 1913년 미국에 도착했을 때 이미 이러한 분위기는 형성되고 있었으며, 그의 독일계 이민자 신분은 필연적으로 문화적 마찰을 일으켰다. 라이스는 영어가 서툴고 독일 억양이 짙다는 이유만으로 지역사회에서 적대적 편견에 직면해야 했고, 그의 가족은 근거 없는 폭력적 상상 속에서 "잔혹한 독일인들"로 묘사되기도 했다. 당시 미국에서 "하이픈이 붙은 미국인(hyphenated Americans)"에 대한 의심이 팽배해지면서 독일계 이민자는 국가적 충성심을 끊임없이 증명해야 했고, 시민권 획득은 곧 "진정한 미국인"으로 인정받기 위한 필수 조건이 되었다. 메링이 지적했듯, 이러한 과정은 독일계 이민자들에게 일종의 이중의식을 형성하게 했다.[11] 그들은 한편으로는 미국 사회의 일원이 되기를 열망하면서도, 다른 한편으로는 전쟁기 애국주의와 반독 정서 사이에서 자신이 이국적 타자로 규정되는 현실을 감내해야 했다. 라이스 역시 이러한 이중적 긴장 속에서 자신의 위치를 규정해 나갔다.

이러한 상황에서 1920년대 초 라이스의 멕시코 여행은 그의 예술적 감수성과 정체성 형성에 중요한 전환점이 되었다. 그는 멕시코에서 강렬한 색채와 민속적 에너지, 공동체 중심의 삶을 목격하며 이전과는 다른 감정적·미학적 긴장을 경험하게 된다. 여행을 마무리하며 라이스는 "설명할 수 없는 멕시코의 무엇인가가 내 영혼 속으로 스며들었다. 그것은 내 안의 일부가 되었고, 물질주의의 나라로 돌아가면 분명 그리움으로 아플 것이다"라고 기록했다.[12] 그에게 멕시코는 이국적 체험이자,

---

7) 이수영, 「미국의 백인성(Whiteness)의 확장성 및 배타성 고찰」, 『미국학』 42:2 (2019): 5.

8) Frederick C. Luebke, Bonds of Loyalty: German-Americans and World War I (DeKalb: Northern Illinois University Press, 1974), 4.

9) Town of West Belleville and National Register of Historic Places, "National Register of Historic Places Registration Form: Town of West Belleville" (2014), quoted in Miranda E. Wilkerson and Heather Richmond, Germans in Illinois (Carbondale: Southern Illinois University Press, 2019), 98.

10) Don Heinrich Tolzmann, "German-American Studies: History and Development," Monatshefte 80:3 (1988): 283.

11) Mehring, "The Unfinished Business of Democracy," 4.

12) Frank Mehring, "The Visual Harlem Renaissance; or, Winold Reiss in Mexico," *Amerikastudien / American Studies* 55:4 (2010): 636.

‘소속’이라는 개념을 재고하게 만드는 공간이었다. 현지에서 마주한 멕시코인들의 삶의 모습은 국경과 민족, 영토를 넘어선 정신적·미적 연대감으로 확장하여 이해되는 것이었다. 반대로 미국은 라이스에게 “끔찍할 정도로 죽은 나라”로 느껴졌는데, 이러한 대비는 그에게 디아스포라적 정체성을 더욱 선명하게 각인시키는 계기가 되었다. 라이스에게 멕시코는 도피의 공간이라기보다 뉴욕의 산업화와 배타성 속에서 상실되었던 인간성과 예술적 신념을 회복하는 일종의 귀향과도 같은 경험이었다. 멕시코 여행기에서 드러나듯 라이스는 미국 사회에 대한 깊은 회의감을 품고 있었으며, 이는 그가 느끼던 정체성의 불안정성을 더욱 강화시켰다. 미국의 물질주의적이고 배타적인 현실은 그가 멕시코에서 경험한 자연·공동체 중심 세계와 극명한 대비를 이루었고, 이를 통해 라이스는 자신이 독일인도, 미국인도 아닌 경계적 위치에 놓여 있음을 자각하게 된다. 이러한 경계적 정체성은 라이스에게 독특한 디아스포라적 감수성을 부여했는데, 이는 흑인 예술가들이 경험한 듀보이스식 이중의식과는 또 다른 형태였으며, 바로 이 점이 라이스가 흑인 예술가들이 포착하지 못하는 미학적 관점에서 할렘 르네상스 시각문화에 기여할 수 있었던 핵심 조건으로 작용했다. 즉, 라이스의 초상화와 잡지 표지는 그가 이민자로서 경험한 이중의식, 다시 말해 자신을 둘러싼 문화적 충성과 정체성, 소속의 갈등 속에서 형성된 독특한 시각적 위치성의 산물이었으며, 이러한 지점이 그의 작업이 지니는 미학적 힘을 구성하고 있다.

라이스의 이러한 미학적 태도는 그의 성장 배경과도 밀접하게 연관된다. 라이스는 독일 남서부의 예술가 가문에서 태어났는데, 그의 아버지 프리츠 라이스(Fritz Reiss, 1857–1914)는 뒤셀도르프 아카데미에서 교육을 받은 화가로, 독일 농민의 일상과 사회적 조건을 기록하는 데 주력했던 인물이다. 가족이 슈바르츠발트 인근의 키르흐차르텐으로 이주한 이후, 그는 빈곤과 특이한 상속 관습, 지역 공동체 문화 등 농민 삶의 세부적인 면면을 세심하게 관찰하며 인간과 자연의 관계를 주제로 작품세계를 확장해 나갔다. 이러한 윤리적이고 인류학적인 태도는 이후 비놀트 라이스가 다양한 인종과 문화적 배경을 지닌 인물들을 존엄한 주체로 재현하려는 미학적 기반을 형성하는 데 중요한 출발점이 되었다.[13] 라이스는 독일에서 체계적인 미술 교육을 받으며 유럽 모더니즘의 형식적 유산을 습득하였다. 그는 뮌헨 왕립 미술 아카데미(Königlich Bayerische Akademie der Bildenden Künste)에서 순수미술을, 응용미술학교(Kunstgewerbeschule)에서 그래픽과 디자인을 수학하였다. 이 과정에서 독일 아르누보와 빈 분리파를 비롯한 장식적 모더니즘의 조형 언어를 익혔으며, 강한 선, 대담한 색채 대비, 장식적 구성을 결합하는 방식에 깊은 영향을 받았다. 이러한 형식적 특징은 이후 그의 초상화와 잡지 일러스트레이션에 지속적으로 반영되며 라이스 작업의 시각적 정체성을 구성하는 핵심 요소가 되었다.[14] 종합해 볼 때, 라이스의 미학은 아버지에게서 물려받은 인류학적 관찰 태도와 독일·오스트리아 모더니즘의 형식적 실험, 그리고 멕시코 체험을 통해 확립된 디아스포라적 감수성이 결합하여 형성된 것으로 볼 수 있다. 이러한 복합적인 배경 덕분에 그는 미국 사회의 주류 백인성 밖에 존재하던 흑인 공동체를 낯선 타자가 아니라 동등한 주체로 재현하는 시각적 전략을 마련할 수 있었고, 이는 그가 할렘 르네상스 시각문화에 기여할 수 있었던 미학적 기반이 되었다.

13) Mehring, “The Unfinished business of Democracy,” 6.
14) 앞의 글, 5.

Ⅳ. 비놀트 라이스의 흑인 초상 재현: '뉴 니그로'의 시각화

1. '뉴 니그로'의 초상과 모방의 양가성: 『서베이 그래픽』 속 미완의 정장

본고에서는 비놀트 라이스가 할렘 르네상스와 가장 직접적으로 연관되었다고 보여지는 『서베이 그래픽』 특집호의 초상화 삽화와 『오퍼튜니티』 표지 일러스트레이션을 중심으로 그의 미학적 전략을 살펴보고자 한다. 우선 『서베이 그래픽』은 1920년대 뉴욕의 진보적 사회복지 단체인 '서베이 어소시에이츠(Survey Associates)'가 발행한 월간지로, 편집장 폴 켈로그(Paul Kellogg, 1879-1958)의 주도 아래 사회 개혁과 복지 문제를 대중적인 시각 언어로 풀어내는 데 주력했던 매체였다. 이 잡지는 삽화나 사진과 같은 시각 예술을 적극적으로 활용함으로써 빈곤이나 노동, 인종, 이민 등 당대 미국의 첨예한 사회 문제에 대한 대중의 공감과 이해를 이끌어내고자 했다. 특히 '시각적 저널리즘'을 표방했던 이러한 잡지의 성격은 객원 편집장이었던 로크가 기획한 1925년 3월의 '할렘 특집호'에서 비놀트 라이스의 모더니즘적 초상화가 텍스트 못지않은 비중으로 다뤄질 수 있었던 결정적인 배경이 되기도 했다. 이 잡지에 실린 라이스의 초상화들은 듀보이스와 로크를 비롯해 카운티 컬런(Countee Cullen, 1903-1946), 제임스 웰던 존슨(James Weldon Johnson, 1871-1938), 찰스 S. 존슨(Charles S. Johnson, 1893-1956), 메리 맥레오드 베쑨(Mary McLeod Bethune, 1875-1955), 로버트 루사 모턴(Robert Russa Moton, 1867-1940) 등 할렘 르네상스의 주요 흑인 지식인과 지도자들을 다루고 있다(도 1, 2). 이 초상화 그룹에서 가장 눈에 띄는 형식적 특징은 모든 인물이 새하얀 정장을 입고 등장한다는 점이다. 여기서 새하얀 정장은 단순한 의복이라기보다 라이스가 부여한 상징적 장치로 읽힌다. 흑인 인물들에게 동일하게 부여된 이 상징적 '백인성(whiteness)'은 그들이 백인 중심 사회의 억압적 시선을 넘어 주체적 인격과 지적 성취, 그리고 사회적 권위를 획득했음을 강조하는 것이다. 즉, 이 정장은 '백인의 기준에 의해 규정된 타자성'을 벗어나 스스로의 능력과 사상, 예술적 기여를 통해 공적 영역에 진입한 새로운 흑인(New Negro)의 위상을 시각적으로 드러낸다.

백인과 '거의 같지만 똑같지는 않은' 모습으로 재현된 이 흑인들의 초상은 호미 바바(Homi K. Bhabha, 1949-)가 제시한 모방(Mimicry)의 개념과도 연결지어 분석할 수 있다. 라이스는 "백인의 옷"을 입은 이 흑인 지식인들이 백인 사회에 편입되지 못한 '불완전한' 존재로 보이게 타자화하는 동시에, 백인의 '응시(gaze)'를 견뎌내고 맞받아치는 '실제성'을 가진 존재로 드러낸다.[15] 백인과 동등한 수준의 지식과 교양을 갖추는 것만으로 백인과 실제로 동일해질 수 있다면 이 초상화가 어색해 보이지 않았을 것이다. 그러나 바바가 언급했듯 "백인처럼 입었는데 피부는 검은" 그 부조화 때문에 모방은 가시성을 갖추게 된다. 라이스의 그림에서 정장은 세부 묘사가 생략되어 있으며, 때로는 윤곽만 남아 있는 스케치에 가깝다. 이 미완성의 정장은 백인 문명의 권위를 단순하게 흉내 내고 반복함으로써, 그 권위가 절대적인 것이 아니라 누구나 전유할 수 있는 가벼운 형식임을 폭로하고 조롱한다.[16] 이를 통해 백인 역사의 기념비적 성격은 해체되고, 흑인은 그 빈 껍데기(백인성)를 입고 자신만의 새로운 의미를 채워 넣는다. 라이스의 그림에서는 백인 정장과 흑인 피부가 한 화면에서 충돌하고 있는데 이는 바바가 모방이 '알려진 것'과 '숨겨져야 하는 것'의 교차로라고 설명했던

15) 호미 바바, 『문화의 위치』, 나병철 역 (소명출판, 2012), 198.
16) 앞의 책, 201.

부분과 정확히 일치한다.[17] 따라서 라이스가 표현해낸 이 모방적 존재는 백인의 시선에서 정의되었던 기존의 가치관을 탈피하고자 했던 흑인, 뉴 니그로가 무엇인지를 명확하게 보여준다고 할 수 있다.

또한 '미완의 흰색'은 미국 민주주의가 표방하는 보편주의와 실제 사회 구조의 배타성 사이의 간극을 드러낸다. 이는 라이스가 멕시코 일기에서 반복적으로 지적했던 미국 민주주의의 불완전함을 상징적으로 시각화한 장치로 볼 수 있다. 미국은 민주주의를 앞세우지만 누가 시민이 될 수 있느냐에는 라이스를 비롯한 당시 독일계 이민자들이 겪었듯이, 불합리한 선별의 과정이 동원되었다.[18] 동시에 이 미완의 형태는 흑인이 획득할 수 있는 사회적 지위에 한계가 결코 최고 수준에 이를 수 없다는 것을 암시하기도 한다. 바바의 모방 개념이 시사하듯, 근대적이고 지성적 주체로 재현된 흑인의 초상은 백인의 권위를 조롱하는 전복적 힘을 지니지만, 단순히 흉내 내는 것과 본질적으로 동등해지는 것은 다르다는 냉혹한 현실 또한 내포하고 있다. 이러한 맥락에서 『서베이 그래픽』의 삽화들은 단일한 의미로 환원되지 않고 복합적인 층위를 형성한다. 그의 작업이 가지는 양가적 시선은 라이스가 독일계 이민자로서 겪어야 했던 이중의식과도 밀접하게 연결되고, 바로 이 지점이 그만의 독특한 흑인 초상을 만들어낸다.

2. '인류학적 원시주의' 비판과 탈-타자화: 『오퍼튜니티』 속 흑인 문화 재현

『오퍼튜니티』는 1923년 흑인 인권 단체인 '내셔널 어반 리그(National Urban League)'의 공식 기관지로 창간되었다. 사회학자 출신 편집장 찰스 S. 존슨이 이끈 이 잡지는 흑인의 도시 이주나 고용, 주거 등 당면한 사회 문제를 객관적인 통계와 연구로 분석함으로써 인종적 편견을 불식시키고자 했던 사회학적 학술지의 성격을 띠고 있었다. 라이스가 작업한 『오퍼튜니티』 표지는 앞서 분석한 초상화 삽화와는 다른 방향에서 그의 미학적 전략을 보여준다. 초상화 삽화에서는 흑인 지식인들이 백색 정장을 입은 근대적 주체로 형상화되었다면, 이 잡지의 표지에서는 아프리카 가면, 자연, 부족적 패턴 등 아프리카 민족성을 연상시키는 모티브가 전면에 등장한다(도 3, 4, 5, 6). 표면적으로 보았을 때 이러한 도상은 20세기 초 유럽 모더니즘이 자주 활용했던 원시주의적 어휘의 반복처럼 보일 수 있다. 그러나 듀보이스의 범아프리카주의와 뉴 니그로 담론을 고려하면, 라이스의 표지는 아프리카를 열등한 타자의 상징이 아니라 흑인 문화의 자긍심과 역사적 깊이를 지시하는 기원 서사로 재배치하려는 시각적 시도라고 읽어낼 수 있다. 뉴 니그로 운동은 흑인이 더 이상 "원시적" 이미지에 고정된 존재가 아니라, 문명화되고 교육받은 현대적 주체임을 드러내려는 프로젝트였으며, 동시에 아프리카 유산과의 단절이 아니라 재해석을 통해 새로운 정체성을 구축하고자 했던 움직임이었다. 듀보이스와 로크를 비롯한 할렘 르네상스의 지식인들은 노예제의 기억에만 의존하는 피해 서사를 넘어, 고대 아프리카 문명으로 거슬러 올라가는 "영광의 기원(glorious origins)"을 복원하려 했고, 이러한 범아프리카적 상상력은 할렘 르네상스의 이념적 토대가 되었다. 다시 말해, 라이스가 차용한 아프리카 가면과 부족적 패턴은 피카소가 〈아비뇽의 처녀들 *Les Demoiselles d'Avignon*〉에서 한 것과 같은 단순한 양식적 차용이 아니라 "아프리카가 예술의 근원이자 흑인 문화의 심층적

17) 앞의 책, 205.
18) 미국은 라이스가 미국으로 이민을 오기 몇 년 전부터 이민법을 거듭 개정하면서 '우회적 인종차별'을 지속해왔다, 오영인, 「미국 내 백인성(Whiteness)에 대한 재고: 1917년 문맹테스트 이민법을 중심으로」, 『미국사연구』 30 (2009): 72.

뿌리"라는 긍정적 기원을 가시화하는 장치로 기능하는 것이다.[19] 이를 통해 흑인 예술가들이 유럽 모더니즘과 아프리카 미학을 동시에 참조할 수 있는 문화적 권위를 지니고 있음을 선언하는 효과가 발생한다.

라이스는 독일에서 습득한 유럽 모더니즘, 특히 아르 데코와 표현주의의 시각 언어를 이러한 아프리카적 모티브와 결합시킨다. 그는 아프리카 가면의 형태를 기하학적으로 단순화하고, 강한 색채 대비와 리드미컬한 패턴을 통해 장식적이고 추상적인 구성을 만들어냈다. 이는 감상적 사실주의를 거부하고 흑인 문화의 요소를 세련된 현대 디자인의 언어로 번역함으로써, 흑인 예술을 20세기 아방가르드 미학의 일부로 위치시키려는 시도로 해석할 수 있다. 나아가 라이스의 표지 작업은 아프리카 유산을 유럽 모더니즘의 형식 안으로만 환원시키는 것이 아니라, 흑인 예술이 국경과 민족을 가로지르는 트랜스내셔널한 현대 예술이라는 점을 시각적으로 주장하는 전략으로 이해할 수 있다. 메링이 지적하듯, 라이스가 작업한 『오퍼튜니티』 표지는 "민족적 자긍심이라는 주제를 다루는 라이스의 풍부한 접근을 보여주며, 독일 이민자의 시선을 통해 아프리카계 미국인의 자기 인식을 드러낸다"고 할 수 있다.[20] 즉 이 표지는 흑인 당사자의 시선과는 다른 제3자적 위치에서 아프리카계 미국인의 문화적 자아를 조명하는 시각을 제시하는 것이다. 이러한 외부자의 시선은 흑인 예술가의 발화를 대체하는 것이 아니라, 범아프리카적 상상력과 유럽 모더니즘 사이의 매개 역할을 수행하면서 흑인 정체성에 대한 논의를 더욱 다층적이고 역동적으로 만드는 하나의 계기를 제공하게 된다. 바로 이 지점에서 라이스의 작업은 단순한 원시주의의 반복을 넘어, 뉴 니그로 미학이 지향한 문화적 다원주의와 트랜스내셔널리즘의 시각적 실험으로 평가할 수 있다.

메링은 라이스의 작업을 "인류학적 원시주의(anthropological primitivism)"로 규정하면서, 그의 민족 초상이 문화적·정치적 단층선을 드러내고 미국 민주주의의 미완성을 비판적으로 환기한다고 설명한다.[21] 라이스가 독일에서 비롯된 인류학적 감수성을 지니고 있었으며, 흑인 인물의 재현 방식이 단순한 사실주의를 넘어 문화적 의미망을 탐색하고 있다는 점에는 동의할 수 있다. 그러나 그 작업을 '원시주의(primitivism)'라는 범주로 묶는 데에는 여러 이론적 문제가 존재한다. 우선, 원시주의라는 개념 자체가 이미 인류학과 미술사학에서 광범위한 비판의 대상이 되어 왔다는 점을 간과할 수 없다. 20세기 초 유럽 모더니즘에서 사용된 '원시' 개념은 '열등과 결핍'이라는 진화론적 위계관념을 전제로 하며, 이는 비서구를 서구의 근대성에 대비되는 타자로 구성하려는 오리엔탈리즘적 시각에서 비롯된 것이기 때문이다. 듀보이스가 "순수 아프리카 원주민"이라는 표현 자체가 허구적이며, 20세기 초 이미 그런 혈통적 순수성은 존재하지 않는다고 지적했듯, '아프리카는 곧 원시'라는 동일시 자체가 서구 백인을 중심으로 아프리카 흑인을 타자화하고 있다는 주장의 산물이 된다.[22] 로크 역시 흑인 정체성을 원시적 기원의 잔재가 아니라 고대 문명의 유산으로 재규정하려고 하였다. 이런 점을 고려하면, 라이스의 작업을 원시주의로 정의하는 것은 뉴 니그로 운동이 지향했던 탈-타자화의 철학과도 배치된다. 또한, 할 포스터(Hal Foster, 1955-)는 MoMA의 1984년 전시 《20세기 예술의 원시주의: 부족적인 것과 모던의 친화성 *Primitivism in 20th Century Art*》를 비판하면서, 원시주의라는 용어 자체가 서구 근대 예술이 '타자'를 포섭하고 재배치하는 방식의 문제점을 은폐한다고

19) Alain Locke, ed., The New Negro: An Interpretation (New York: Albert and Charles Boni, 1925), 16.
20) Mehring, "The Unfinished business of Democracy," 9.
21) 앞의 글, 6.
22) W.E.B. 듀보이스, 『니그로: 아프리카와 흑인에 관한 짧은 이야기』, 황혜성 역 (삼천리, 2013), 13.

지적하였다. 포스터에 따르면 서구는 '원시적 타자'를 분석·해석·상품화하며 이 타자를 근대적 예술 제도 안에 편입시키지만, 그럼에도 타자는 완전히 통합되지 않으며 여전히 차이의 장소에서 서구 중심주의에 균열을 일으킨다.[23] 즉, 원시적 요소가 모더니즘 미술에 가져온 파열은 단순히 미학적 실험의 자원으로만 환원될 수 없는 것이다. 이러한 논의는 '원시주의'라는 용어가 여전히 식민주의적 의미를 내포한 채 불완전하게 남아 있으며, 비서구 문화의 자율적 의미를 설명하기에는 부적절한 개념임을 시사한다.

라이스의 작업은 이러한 비판적 맥락을 고려할 때, 메링이 규정한 "인류학적 원시주의"라는 범주에 온전히 포섭되기 어렵다. 메링 스스로도 "라이스의 회화를 로버트 골드워터(Robert Goldwater, 1907-1973)가 제시한 네 가지 원시주의 유형(무의식적·낭만적·정서적·지적 원시주의) 가운데 어느 하나로도 단순 환원할 수 없다"고 인정한 바 있다.[24] 라이스의 초상화는 아프리카 문화를 열등한 타자로 재현하는 것이 아니라, 뉴 니그로 담론의 범아프리카적 기원을 시각적으로 재구성하고, 흑인 인물들을 존엄한 근대적 주체로 위치시키려는 시도에 가깝다. 이는 유럽 모더니즘이 보여준 원시주의적 차용과는 분명히 구분되는 지점이다. 그의 작업은 타자를 대상으로 삼아 서구의 자기 정체성을 강화하는 방식이 아니라, 자신 역시 독일계 이민자라는 경계적 위치에서 뉴 니그로의 문화적 기원을 인류학적 관찰을 통해 시각화하려는 시도였다. 따라서 라이스의 작업을 설명하기 위해 '인류학적 재현'이라는 개념을 사용하는 것은 타당할 수 있으나, 이를 '원시주의'라는 용어로 규정하는 것은 적절하지 않다. 원시주의라는 명명은 타자화와 식민주의적 상상력을 전제하며, 라이스의 의도와도 부합하지 않기 때문이다. 라이스는 비흑인 작가이자 디아스포라적 이민자로서의 복합적 위치성 속에서 뉴 니그로를 단순한 원시적 타자가 아니라 현대적 정치·문화적 주체로 재현하려 했으며, 이는 원시주의적 시선과는 결정적으로 구분되는 미학적 방향이라 할 수 있다.

V. 결론: 디아스포라적 정체성으로 구축한 미학적 성취

할렘 르네상스 속에서 독일계 이민자 비놀트 라이스가 보여준 기여는 단순한 기술적 조력자 수준의 참여를 넘어선 것이었다. 이는 할렘 르네상스 주요 지식인들의 사상적 기반을 이루던 20세기 초 트랜스내셔널 모더니즘의 흐름과 독일계 이민자로서 겪은 라이스의 디아스포라적 경험이 할렘 르네상스의 이념적 지향과 조우하며 만들어낸 독자적인 미학적 성취라고 할 수 있다.

라이스가 구축한 시각적 전략에는 그가 1910년대부터 30년대에 걸쳐 미국 사회에서 경험했던 그 자신의 경계적 위치에 대한 자각이 자리하고 있다. 제1차 세계대전 전후의 극심했던 반독 정서 속에서 라이스는 잠재적 반역자로 타자화되었고, 온전한 미국인으로 인정받지 못하는 현실 속에서 필연적으로 이중의식을 형성하게 되었다. 멕시코 여행을 통해 더욱 견고해진 디아스포라적 정체성은 그만의 독특한 시각 언어를 형성하는 토대가 되었다. 그는 백인성의 특권을 지닌 위치에 있었으면서도 실질적으로는 그 중심에서 배제된 경계인으로서 존재했기에, 흑인을 기존의 백인과 같은 시선으

23) Hal Foster, "The 'Primitive' Unconscious of Modern Art," October 34 (1985): 64-65.
24) Mehring, "The Unfinished business of Democracy," 6.

로 바라보는 것에서 벗어나 존엄한 주체로 포착해낼 수 있었다.

나아가 라이스의 초상화와 잡지 표지 일러스트레이션은 기존의 '원시주의' 담론을 넘어서는 '인류학적 재현'의 가능성을 보여주었다. 그는 『서베이 그래픽』의 미완성된 흰색 정장을 통해 흑인을 지적이고 근대적인 주체, 즉 '뉴 니그로'로 격상시키는 동시에 호미 바바가 지적한 모방의 양가성을 드러내며 미국 민주주의의 불완전성을 은유해냈다. 또한 『오퍼튜니티』의 표지 작업을 통해서는 아프리카 유산을 '뉴 니그로'의 기원 서사로 재조명하며 할렘 르네상스가 지향하는 바를 시각화하는 데 성공했다. 이러한 라이스의 작업을 메링이 제시한 '인류학적 원시주의'라는 용어로 규정하는 것은 다소 경계할 필요가 있다. 원시주의라는 용어가 내포한 식민주의적 위계와 타자화의 시선은 라이스가 흑인 인물에게 부여하고자 했던 존엄성과 뉴 니그로 운동의 취지와 배치되기 때문이다.[25] 라이스는 흑인의 정체성과 자기 이해를 공유하지는 않았으나, 자신의 디아스포라적 정체성을 미학적 자원으로 활용함으로써 할렘 르네상스의 시각적 지평을 넓히는 데 기여하였다. 결국 라이스의 흑인 초상 재현은 '뉴 니그로'를 성공적으로 시각화해냈다고 볼 수 있다. 흑인이 더 이상 미국의 지역적·인종적 특수성에 갇힌 존재가 아니라, 근대성과 원시성, 서구와 비서구를 모두 아우르는 트랜스내셔널 인류의 한 유형으로 정립되는 데 일조한 것이다. 이는 할렘 르네상스가 지향했던 문화적 다원주의와 범아프리카주의의 이상을 가장 충실하게 구현한 성취이자, 라이스라는 디아스포라적 정체성을 지닌 백인 작가의 시선이 할렘 르네상스와 완벽하게 맞물린 결과라 평가할 수 있다.

25) 라이스가 로크와 협업한 프로젝트들을 어떤 마음가짐으로 임하였는지는 그가 로크에게 썼던 편지 내용에서 유추해볼 수 있다. "다시 한 번 말씀드리고 싶습니다. 저는 당신과 함께 작업하는 것이 정말 즐거웠고, 상업적인 사람들과는 무관하게 우리의 이상을 모두에게 증명할 수 있는 기회가 언젠가 오기를 진심으로 바랍니다. 당신의 고귀한 일을 돕기 위한 저의 노력이, 아직 갈아엎어야 할 광활한 땅에 뿌려지는 작은 씨앗이 될 수 있다면 저는 매우 기쁠 것입니다. 이상주의적 기획을 추진하는 데 도움이 필요하다면, 언제든 제가 준비되어 있다는 사실을 잊지 말아 주세요." — 비놀트 라이스가 알랭 로크에게 1925년 12월 31일, Frank Mehring, "Excerpt from The Mexico Diary: Winold Reiss between Vogue Mexico and Harlem Renaissance," Journal of Transnational American Studies 7:1 (2016): 1.

참고문헌

김동주. 「개별화된 문화실증주의: 보아스(F. Boas)의 문화 개념과 인류학 방법론에 대한 일고찰」. 『한국문화인류학』. 52:2 (2019): 47-100.

김민아. 「'뉴 니그로(New Negro)' 미술에 나타난 백인 모방의 탈식민성」. 『미술사학보』. 44 (2015): 113-40.

김혜명. 「흑인의 과학적 인종주의에 관한 고찰: 보아스학파를 중심으로」. 『통합유럽연구』. 9:2 (2018): 311-46.

오영인. 「미국 내 백인성(Whiteness)에 대한 재고: 1917년 문맹테스트 이민법을 중심으로」. 『미국사연구』. 30 (2009): 61-91.

이수영. 「미국의 백인성(Whiteness)의 확장성 및 배타성 고찰」. 『미국학』. 42:2 (2019): 1-29.

프란츠 보아스. 『원시인의 사고와 감정』. 김동주 역. 박영사, 2021.

호미 바바. 『문화의 위치』. 나병철 역. 소명출판, 2012.

W.E.B. 듀보이스. 『니그로: 아프리카와 흑인에 관한 짧은 이야기』. 황혜성 역. 삼천리, 2013.

Du Bois, W.E.B. "The Talented Tenth." In *The Negro Problem*. New York: James Pott and Company, 1903.

———. *The Souls of Black Folk*. ed. Brent Hayes Edwards. Oxford: OUP Oxford, 2007.

———. *The World and Africa and Color and Democracy*. ed. Henry Louis Gates Jr. New York: Oxford University Press, 2007.

Foster, Hal. "The 'Primitive' Unconscious of Modern Art." *October* 34 (1985): 45-70.

Locke, Alain. "Enter the New Negro." *Survey Graphic*, March 1925, 631-34.

———, ed. *The New Negro: An Interpretation*. New York: Albert and Charles Boni, 1925.

———. *The Philosophy of Alain Locke: Harlem Renaissance and Beyond*. ed. Leonard Harris. Philadelphia: Temple University Press, 1991.

Luebke, Frederick C. *Bonds of Loyalty: German-Americans and World War I*. DeKalb: Northern Illinois University Press, 1974.

Mehring, Frank. "The Unfinished Business of Democracy: Transcultural Confrontations in the Portraits of the German-American Artist Winold Reiss." *In American Artists in Munich: Artistic Migration and Cultural Exchange Processes*, eds. Christian Fuhrmeister et al., 193-210. Berlin and Munich: Deutscher Kunstverlag, 2009.

———. "The Visual Harlem Renaissance; or, Winold Reiss in Mexico." *Amerikastudien / American Studies* 55:4 (2010): 629-40.

———. "Mediating Mexico: Winold Reiss and the Transcultural Dimension of 'Harlem' in the 1920s." *Fiar: Forum for Inter-American Research* 7:2 (2014): 10-35.

———. “Excerpt from *The Mexico Diary: Winold Reiss between Vogue Mexico and Harlem Renaissance*.” Journal of Transnational American Studies 7:1 (2016).

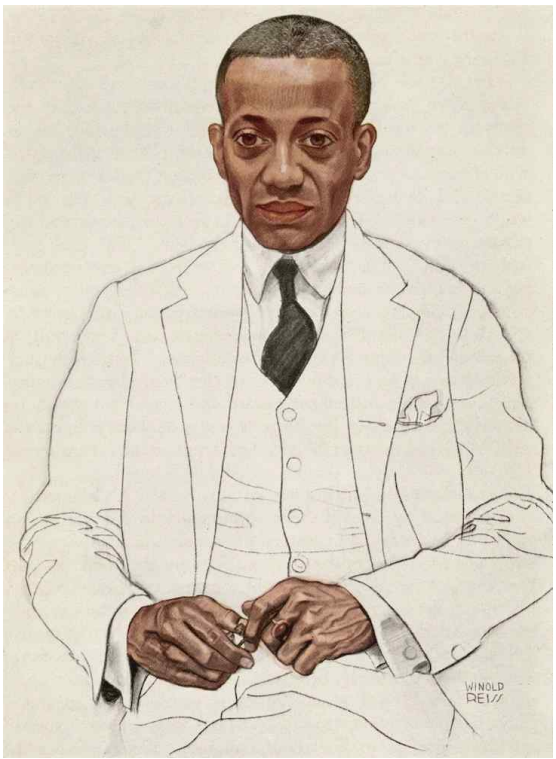
Stewart, Jeffrey C. *The New Negro: The Life of Alain Locke*. New York: Oxford University Press, 2018.

Tolzmann, Don Heinrich. “German-American Studies: History and Development.” *Monatshefte* 80:3 (1988): 278-88.

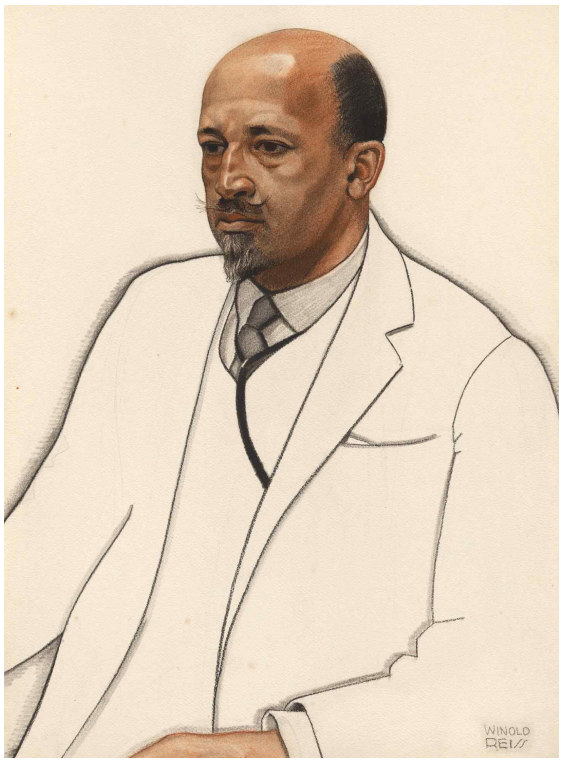
Wilkerson, Miranda E., and Heather Richmond. *Germans in Illinois*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2019.

Wipplinger, Jonathan. “Germany, 1923: Alain Locke, Claude McKay, and the New Negro in Germany.” *Callaloo* 36:1 (Winter 2013): 106-24.

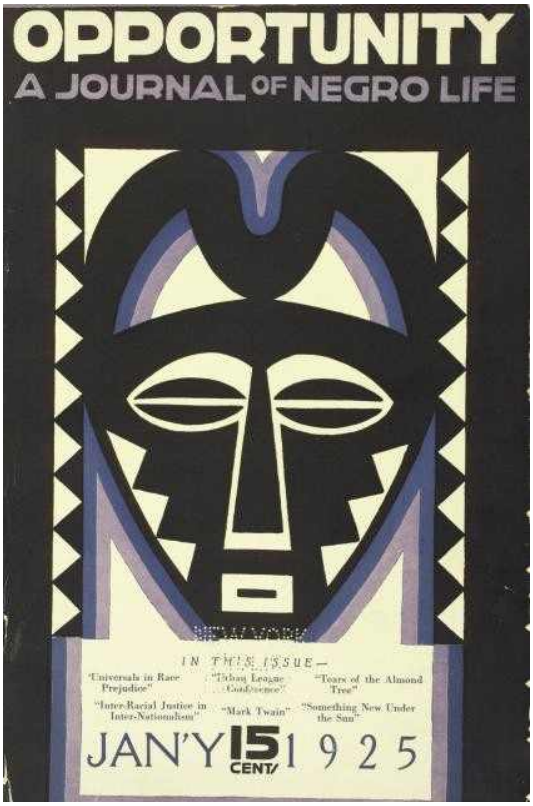
도판목록



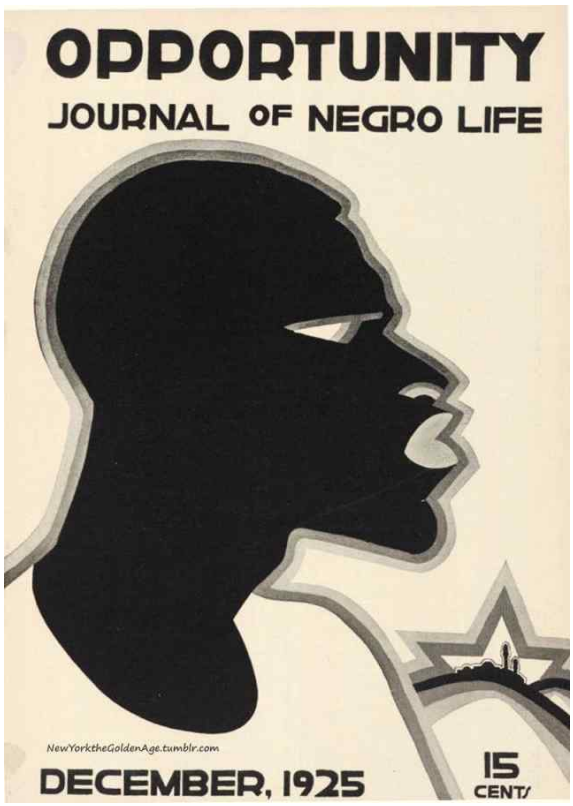
(도 1) 비놀트 라이스(Winold Reiss), 〈알랭 로크 *Alain Locke*〉, 1925, 인쇄 삽화, 22 × 14.9cm, 워싱턴 D.C., 국립초상화갤러리, Courtesy of National Portrait Gallery, Smithsonian Institution.



(도 2) 비놀트 라이스, 〈W.E.B. 듀보이스 *W.E.B. Du Bois*〉, 1925, 종이에 파스텔, 76 × 55cm, 워싱턴 D.C., 국립초상화갤러리, Courtesy of National Portrait Gallery, Smithsonian Institution.



(도 3) 내셔널 어반 리그(National Urban League), 『오퍼튜니티 *Opportunity: A Journal of Negro Life*』, 1925년 1월, 뉴욕, 숌버그 흑인문화연구센터(Schomburg Center for Research in Black Culture, Jean Blackwell Hutson Research and Reference Division).



(도 4) 내셔널 어반 리그, 『오퍼튜니티』, 1925년 12월, 뉴욕, 숌버그 흑인문화연구센터(Schomburg Center for Research in Black Culture, Jean Blackwell Hutson Research and Reference Division).



(도 5) 내셔널 어반 리그, 『오퍼튜니티』, 1926년 6월, 뉴욕, 숌버그 흑인문화연구센터(Schomburg Center for Research in Black Culture, Jean Blackwell Hutson Research and Reference Division).



(도 6) 내셔널 어반 리그, 『오퍼튜니티』, 1926년 7월, 뉴욕, 숌버그 흑인문화연구센터(Schomburg Center for Research in Black Culture, Jean Blackwell Hutson Research and Reference Division).