

# 프랑스 인상주의에 대한 독일 표현주의의 이중적 태도 :

## 에밀 놀데의 초기작품(1900-1909)의 경우

김혜련 / 서울대학교 미술대학 강사

### 목 차

1. 프랑스 미술의 영향력
2. 반인상주의-반고전주의
3. 격렬한 붓터치- 유사 인상주의
4. 인상주의의 극복-시도와 좌절

#### 1. 프랑스 미술의 영향력

독일 표현주의를 프랑스 인상주의와 대치시키는 것은 서양 근대 및 현대 미술사의 여러 가지 복합적 상황을 지나치게 단순화시키는 것이라고 할 수 있다.<sup>1)</sup> 더욱이 프랑스 인상주의의 조형적 문제점과 그것의 극복을 나름대로 제시했던 쇠라, 세잔, 반 고흐, 고갱 등의 후기 인상주의자들이 프랑스 미술계라는 영역 안에서 활동했기 때문에 독일 표현주의를 프랑스 인상주의의 직접적인 반대명제 혹은 대립적인 예술조류로 단언하기는 조심스러울 수 있다. 한 가지 분명한 사실은 1880년대 유럽 내에서는, 적어도 프랑스와 독일의 관계에서는 프랑스미술이 압도적인 우위를 차지하고 있었다는 사실이다. 19세기를 통틀어도 독일 미술계에는 낭만주의 화가 카스파 다비드 프리드리히(Caspar David Friedrich) 외에는 서양미술사를 주도할 만한 뛰어난 화가나 조각가가 없었다.<sup>2)</sup> 19세기 독일의 미술교육제도도 프랑스의 아카데미를 모방한 것이었고 독일 낭만주의를 연상시키는 내용의 이상화된 아카데미즘이 미술계의 주를 이루고 있었다.

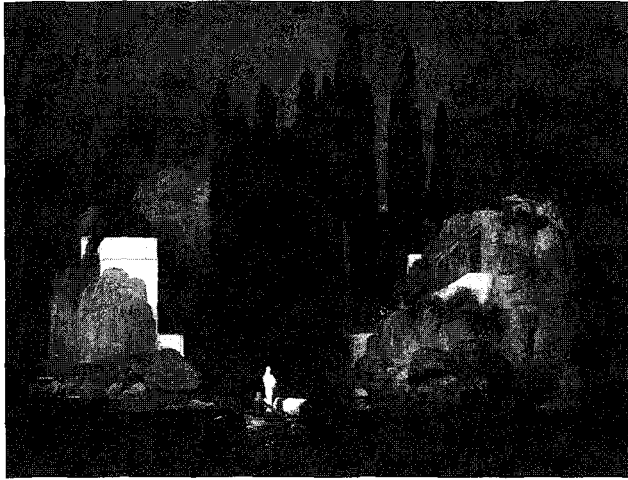
1) 독일 미술사가 파울 페히터(Paul Fechter)는 프랑스 입체파, 이태리 미래파와 나란히 독일 표현주의를 인상주의의 반대운동으로 설정하기도 했다. Paul Fechter, Expressionismus, Muenchen, 1920

2) 서양미술사 서적 대부분이 19세기 회화의 경우 프리드리히 이외에는 소개하는 독일 화가가 없다.

독일 미술계가 프랑스 미술계에 대해 가지고 있었던 문화적 열세는 인상주의의 일방적 수용에서 명확히 드러난다. 본격적인 인상주의 운동이 프랑스 자국 내에서는 어느 정도 가라앉을 즈음인 1880년에 들어서 독일에서는 프랑스 인상주의가 알려지기 시작했고 1890년에 들어서면서 독일 미술관과 독일 수집가들이 프랑스 인상주의 및 후기 인상주의 작품을 경쟁적으로 구입하기 시작했다. 1900년이 넘어서야 독일에서는 파리를 유향했던 독일 작가들 중심으로 인상주의 화풍이 본격적으로 전개되었다. 1899년 첫 전시회를 개최하여 20세기 초 독일미술에 신선한 활기를 부여한 것으로 평가받는 <베를린 분리파> 전시회에도 한동안 막스 리버만(Max Liebermann) 등 주로 인상주의 화풍의 작품만이 출품되었다. 당시 독일미술계에는 프랑스 인상주의가 선진적인 예술사조로서 진보적이고 혁신적인 것으로 여겨진 것이다.<sup>3)</sup>

하지만 프랑스 예술을 일방적으로 수용하는 것이 독일의 문화적 정체성을 잃어버리는 것으로 여긴 독일 식자층도 적지 않았다. 특히 독일 미술관들이 거금을 주고 프랑스 인상주의 및 후기 인상주의 작품을 구입하는 것을 못마땅히 여겼다. 보수적 민족 이데올로기의 저술가인 율리우스 랑벤(Julius Langbehn)은 1890년의 저서 "교육자로서 램브란트"에서 독일예술이 나아가야 할 방향을 제시하는 인물로 이상화된 아카데미즘의 아놀드 뵈클린(Arnold Boecklin)(도판 1)을 제시했다. 이 책은 당시 많은 독일 젊은이들을 열광시켰던 책이었는데 이러한 보수적 분위기를 겨냥하여 독일의 미술사가 율리우스 마이어-그라페(Julius Meier-Grafe)는 "뵈클린의 경우"라는 1905년의 저서에서 뵈클린의 작품을 시대착오

3) 독일 인상주의자들은 프랑스 인상주의자 중에서 특히 에두아르 마네를 존경했다. Robert Suckale, Kunst in Deutschland, 1998, Koeln, p. 517, p. 528



1. 아놀드 뵘클린, 죽은 자들의 섬, 1880, 111 x 155, 바젤 시립미술관

적이라고 심하게 비난한 바 있다.<sup>4)</sup>

이렇듯 1900년 전후의 독일 미술계는 친인상주의 계열과 반인상주의 계열로 양분되어 있었다. 그런데 이후 등장하게 되는 독일 표현주의자들은 프랑스 인상주의 뿐만 아니라 뵘클린과 같은 이상화된 사실주의도 비판적인 눈으로 보며 이 두 입장을 모두 넘어서고자 했다. 조금 더 구별하자면 남독일의 <칭기사파>가 국제적인 흐름에 비교적 개방적이었던 반면 북독일의 <다리파>는 민족적인, 독일적인 미술을 성취해 내기를 강렬히 원했던 젊은 작가층이 대부분이었다. 에밀 놀데(Emil Nolde)는 다른 구성원들보다 나이가 훨씬 많았지만 다른 어느 독일 표현주의자보다 민족성에 집착한 정도가 컸고 심지어 상당히 반동적인 단언도 서슴치 않았던 인물이었다.<sup>5)</sup>

독일 표현주의를 규정할 수 있는 여러 특성 중 <원시성의 추구>라는 명제가 비교적 많이 알려져 있는데 이 명제의 기저에도 프랑스 미술에 대한 독일 미술의 열등감이 숨겨져 있다고 할 수 있다. 산업화와 식민지 확장에서 영국 및 프랑스에 뒤쳐져 있었던 독일에서는 뒤늦은 민족통일과 더불어 문화적 정체성에 관한 위기의식이 팽배해 있었다. 문화적 정체성을 교란시키는 외세를 몰아내고, 구체적으로 말하자면 프랑스 미술의 일

방적인 수입을 비난하며 민족적인 예술을 확립하려는 독일 예술가에게 있어 프랑스 인상주의는 세련된 문명의 결과물이었고 도회지 예술이었기 때문에 이들을 극복하기 위한 대안으로 문명 대 원시성이라는 등식이 생겨났고 원시성을 추구하는 거친 표현양식이 프랑스 인상주의를 극복하는 독일적인 양식으로 여겨진 것이다.

## 2. 반인상주의 - 반고전주의

독일 표현주의자 놀데는 루브르 미술관에서 보티첼리, 티치아노, 루벤스, 조르조네, 다 빈치, 고야, 램브란트 등을 열심히 감상한 경험이 있었다. 특히 티치아노와 램브란트는 그에게 매우 강한 인상을 주었는데, 티치아노의 <알폰소 후작의 알레고리(Allegorie des Alfonso d'Avalos)>(도판 2)는 놀데가 미술관에서는 유일하게 작품 전체를 모사할 만큼 경탄해 마지않던 작품이었다.<sup>6)</sup> 그러나 1900년 파리에 체류했던 놀데는 이미 성공을 구가하던 인상주의에 대해 개인적인 판단을 내리고 있었



2. 티치아노, 다발로스 후작의 알레고리, 연대 미상, 파리 루브르 미술관

4) Manfred Reuther, Das Fruehwerk Emil Noldes, 1985, Koeln, p.310

5) 김혜련, 에밀 놀데, 열화당, 2002, 23-27쪽

6) 놀데의 티치아노 모사 작품은 현재 분실되고 없다.

다. 그는 마네를 제외한 대부분의 프랑스 인상주의자들의 작품을 싫어했다. 놀데는 자서전에 회고하기를 “르누아르, 모네, 피사로 등의 감미로운, 때론 너무 달짝지근한 그림들은 북독 출신인 나의 정서와 맞지 않는다. 그들이 편애의 대상이 된 것은 단지 예술의 중간 소비계층의 기호와 맞아떨어지기 때문이다”라고 했다.<sup>7)</sup>

하지만 이러한 놀데의 평가에는 이율배반적인 요소가 숨어 있다. 파리에서 돌아온 이후인 1904년에서 1908년에 그려진 놀데의 정원 그림들은 붓터치에 있어서 인상주의 기법의 영향을 강하게 반영하고 있는데 그림에도 불구하고 당시 놀데의 가장 중요한 고민은 인상주의를 어떻게 하면 극복할 수 있는가 하는 것이었다고 자서전에 회고하고 있다. 파리에 체류했었던 1900년에 놀데는 인상주의를 극복한 중요한 세 사람, 세잔, 반 고흐, 고갱의 작품을 보지 못했던 것이다. 놀데는 1900년의 파리에서의 기억을 이렇게 회고하고 있다. “기대가 굉장히 컸음에도 불구하고 파리는 나에게 가져다 준 게 별로 없다.”<sup>8)</sup>

놀데는 요양을 떠나는 부인과 함께 1905년 처음으로 이탈리아를 방문하게 되는데 이 때에도 파리에서와 마찬가지로 별 예술적 감동을 받지 못했다. “예술적으로 보자면 이 나라는 나에게 아무 것도 준 게 없다. 그 해처럼 내 작품이 적었고 또 초라했던 적은 없었다. 특히 의도적으로 꾸며진 이곳 예술에 대해 내가 할 수 있는 것은 아무 것도 없었고, 난 그 낯선 환경 앞에서 그저 무기력할 뿐이었다.” 놀데는 프랑스 인상주의에 대해 그랬듯이 로마에서 보았던 고전적 작품들 일체에 거부 반응을 보였다. “고대의 유적들, 르네상스와 바로크시대의 건축물들, 분수들 조각들, 이 모두가 내게는 맞지 않았다.”<sup>9)</sup> 놀데는 이탈리아의 예술을 ‘의도적(Gewollte)’인 예술이라 칭하였다. 파리에서 티치아노의 작품 <알폰소 후작의 알레고리(Allegorie des Alfonso d’Avalos)>를 열광적으로 모사했던 놀데였지만 이제 로마에 와서 여러 시대의 이탈리아 예술을 전체적으로 조망함에 있

어 혼돈과 거부감 그리고 무기력감을 느낀 것이다.

놀데가 이 같은 곤경에 빠지게 된 데 대하여 몇 가지 이유를 들 수 있을 것이다. 예술작품에 대한 객관적인 지식과 보편적 안목을 전달하는 예술학교의 정식교육을 놀데가 받지 못했다는 점, 개인적인 민족주의 정서와 예술에 대한 보편타당한 판단력을 구별하는 태도가 놀데에게 결핍되었다는 점, 게다가 극단으로 향하기 쉬운 그의 개인적 성격이 이런 혼돈상태를 더욱 가중시켰을 것을 추측할 수 있다. 정식교육이라고는 초등학교 졸업장밖에 없는 놀데의 특이한 경우를 독일 표현주의 전체에 일반화시킬 수는 없지만 시민적 고등교육을 받은 칭기사파 파울 클레조차도 1901년과 1902년의 이탈리아 여행기에서 고전주의 미술에 대한 반감을 기록하고 있는 점으로 보아 르네상스 이후 고전미술을 선망해 왔던 독일예술계의 오래된 태도가 1900년에 이르러서는 상당한 변화를 겪고 있음이 확실하다. 독일의 표현주의자들은 전통적인 고전주의를 거부했을 뿐 아니라 1900년 당시 유럽 내에서 가장 혁신적이라고 할 수 있던 프랑스 내의 미술운동에조차도 상당한 반감을 가진 것이다.

### 3. 격렬한 붓터치 - 유사 인상주의

프랑스 인상주의자들의 주된 소재는 풍경과 인물이었다. 역사화나 종교화를 다루기 보다는 일상의 스쳐 지나갈 듯한 장면이나 풍경을 다루되 영구불변의 모습이 아니라 새로운 감각으로 자연에 대한 인상을 그렸다. 자연을 바라보는 그들의 눈은 예리했으나 자연을 재현하고자 한 점에서 사실주의의 연장선에 있다고 볼 수 있다. 따라서 환상의 세계를 그리는 것은 인상주의자들의 관심과 전혀 다른 것이었다. 주로 환상을 소재로 그렸던 놀데 초기작품에서는 유화보다 소묘와 판화가 우위를 차지하고 있으나 놀데의 이후 작품 전체를 조망해 보면 확실히 선의 표현보다는 색채가 주도적인 역할을 하고 있다.

1904년 놀데는 유화작품 <저실의 봄>과 <추수하는

7) Emil Nolde, Jahre der Kämpfe(1902-1914), 6Auffl. Koeln, 1991, p. 182

8) Emil Nolde, Das eigene Leben(1867-1902), 6. Aufl. Koeln, 1988, p.209

9) 주석 7번의 책 61쪽



3. 거실의 봄, 1904, 88, 5 x 73, 5 cm, 놀데미술관

날>을 그렸는데 놀데 작품 연구에서 대체로 일치하는 평가는 이 두 작품이 밝은 색채가 자유롭고 순발력 있는 붓터치로 화면을 가득 채우고 있다는 점에서 최초의 성공적인 유화작품이다라는 것이다. 이 작품들을 통해 놀데는 비로소 외부로부터 인정을 받기 시작하는데 1906년에 폴크방 미술관의 관장인 칼 에른스트 오스트 하우스(Karl Ernst Osthaus)가 작품 <거실의 봄>(도판3)을 미술관 소장품으로 구입하였고, 같은 해의 작품 <추수하는 날>은 당시 베를린의 가장 권위 있는 인상주의 중심의 미술단체였던 베를린 분리파의 전시회에 참가하는 기회를 갖게 된다. 미술사가 막스 자우어란트(Max Sauerlandt)는 이들 작품에 대해 “사자의 발톱이 느껴진다. 독자적인 감성을 표현하는, 예술적 필체의, 힘있는 붓터치가 처음으로 느껴진다”고 평가하였다.<sup>10)</sup>

그 뿐 아니라 이 시절의 놀데 작품들은 예술가 단체인 다리파로부터 전폭적인 지지를 받게 된다. 놀데가 드레스덴의 에른스트 아놀트(Ernst Arnold) 화랑에서 전시회를 하고 있던 1905년 다리파의 젊은 작가들은 처음으로 놀데의 작품을 감상했다. 놀데의 거칠고 힘찬

붓터치에 열광한 이들은 매우 공손한 편지를 쓰면서 놀데에게 자신들과 같이 활동해 줄 것을 부탁했다. 다리파 작가들은 놀데가 작품 속에 표현하고자 했던 붓터치와 색채의 격양상태를 ‘색채의 폭풍’이라고 불렀다.<sup>11)</sup> 이후 놀데는 1906년 가을부터 1907년 말까지 다리파 그룹에 참여하여 이들과 전시, 성명, 행동을 같이 했다. 놀데와 다리파의 만남은 서로를 자극시키는 계기를 마련해 주었는데 특히 놀데는 동판화로, 다리파 작가들은 목판화로 자극을 주었다. 그러나 당시 40세였던 놀데는 제일 연장자가 25세였던 다리파 젊은이들 사이에서 정서적으로 이질감을 느꼈다. 그리고 1년 반 후에 놀데는 다리파를 떠나게 되는데 그 이유를 다음과 같이 서술하고 있다. “종종 서로의 작품조차 구별하기 어렵게 만드는, 서로를 평준화시키고 있는 그러한 발전과정을 나는 좋아할 수 없었다.”<sup>12)</sup>

‘색채의 폭풍’이라는 명칭은 1904년에서 1905년의 놀데 유화작품의 특성을 지칭하기 위해 다리파 작가들이 사용한 표현이지만 1908년까지의 놀데 정원그림이 가지고 있는 전체적 특성이라고 말할 수 있다. 꽃들의 색채에 매료되어 그렸던 이 시기의 정원그림에 대해 많은 독일 미술사가들은 초기 판화나 소묘와 구별되는 유사 인상주의적 기법이라고 평가했다. 예를 들어 미술사가 베르나르트 미어스(Bernard, S. Myers)는 “1908년까지도 놀데의 작품들은 유사 인상주의 유화양식과 표현주의 판화양식이 공존하는 기묘한 분열상태에 있었다.”고 진단하고 있었다.<sup>13)</sup>

1907년의 <안나 비드의 정원>(도판4)이 보여주는 흐트러진 붓터치에는 물감이 진흙을 이겨 놓은 듯이 불투명하게 발라져 있다. 구성적인 면에 있어서는 그림의 일부분을 잘라 놓은 것 같은 좁은 시야를 보여주는, 답답하게 밀집된 공간을 보여주고 있다. 이러한 두텁고 체감적인 붓터치는 반 고흐의 작품을 연상시키는 점이 있다. 반 고흐의 경우처럼 놀데도 작업중의 격양된 상태를 붓터치를 통해 전달하고 있다. 1900년 파리체류 시에 놀데

11) 주석 7의 책 90-91

12) 주석 7의 책 92쪽

13) Bernard S. Myers, Malerei des Expressionismus-eine Generation im Aufbruch, Koeln, 1957, p.155

10) Max Sauerlandt, Emil Nolde, Zeitschrift fuer bildende Kunst 25, Leipzig, 1914, p.182



4. 안나 비드의 정원, 1907, 유채, 60 x 50 cm, 스위스 개인 소장품

는 반 고흐의 작품을 보지 못했지만 1906년 수집가 오스트하우스의 집에서 처음으로 반 고흐의 원작에 깊은 감동을 받은 바 있다. 물론 반 고흐의 붓터치가 격렬함 속에서도 대상물의 형태를 조심스럽게 추적하고 있는 것과 달리 놀데의 '색채의 폭풍' 붓터치는 무작위인 듯이 불규칙적이다. 그것은 반 고흐의 작품을 알기 이전부터 놀데가 자신만의 격렬한 붓터치를 전개시키고 있었기 때문이다.

엄밀한 의미에서 인상주의의 기법과 차이가 있었음에도 불구하고 놀데는 자신의 정원 그림에 대해 불만을 가지고 있었다. “놀데는 내심 불만족스러웠다. 그는 꽃 그림이나 그리고 있는 작가로 머물고 싶지 않았다. 불만은 작품의 소재뿐만이 아니라 작품 형태에 대해서도 있었다. 인상주의 양식 안에서 색채를 더욱 범람시키는 것이 인상주의를 극복하는 길은 아니었다. 놀데는 그렇게 해서는 더 이상 길이 없음을 느끼고 있었다.”<sup>14)</sup> 유

사 인상주의적 붓터치로 이루어진 1908년까지의 정원 그림에 놀데가 만족할 수 없었던 첫 번째 이유로는 그의 불충분한 유화기술, 즉 자우어란트가 말한 '재료적 원리'의 결핍을 들 수 있다. 놀데는 색채감각이 아주 뛰어났던 작가였지만 유화물감이 마르는 시간에 대해서는 참을성이 없었다. 또한 유화작업은 거칠고 저항력이 강한 아마천과 미끄러운 기름 물감이라는 서로 대립되는 물리적 조건하에서의 작업이기 때문에 '재료적 원리'에 대한 충분한 이해와, 재료를 다루는데 있어서의 인내가 특별히 요구된다.

두 번째 이유로는 '조형언어적인 틀'의 결핍을 들 수 있겠다. 놀데가 아무리 꽃의 색채에 매료되고 이끌렸다 할지라도 그러한 애정 어린 정열 자체가 색채 효과의 성공적인 재현을 보장해 줄 수는 없었다. 더구나 수많은 꽃으로 덮여있는 정원그림의 경우 사실주의적인 숙련과정이 없는 경우 화면구성에 더욱 어려움을 겪게 된다. 셋째로 작품소재에 대해서도 놀데는 갈등을 느끼고 있었다. 그로테스크에 대한 집착이나 환상에 몰두한 점에서 보듯이 놀데의 예술적 관심은 본질적인 것의 표현이지 인상주의자와 같은 자연의 재현을 아니었다. 현상 세계의 사실주의적인 재현을 놀데는 단지 '시각적, 외양적 자극'이라고 단정한 바 있다. 따라서 유사 인상주의적 기법으로 그린 놀데의 정원그림은 다리파의 열광에도 불구하고 놀데의 성공적인 작품이라고 보기 어렵다. “놀데의 작품은 외부의 인정에도 불구하고 1908년까지는 아직 충분히 성숙되지 못했다”고 본 독일 미술사학자 알프레드 리히트바르크(Alfred Lichtwark)의 평가는 그러한 점에서 매우 타당하다.<sup>15)</sup>

#### 4. 인상주의의 극복-시도와 좌절

1909년 여름 놀데는 <최후의 만찬>, <성령강림절>을 포함한 종교화 다수를 제작했다. 미술사가 자우어란트도 놀데의 예술적 양식이 1909년의 종교화들을 통해 확고히 정립되었다고 평가했다. 한 걸음 더 나아가 미술

14) Alfred Hentzen, Das Abendmahl, Stuttgart, 1964, p.10

15) Max Sauerlandt, Emil Nolde, Muenchen, 1921, p.22



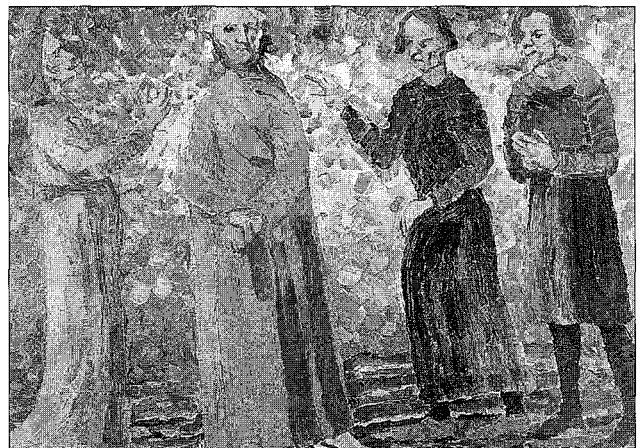
5. 최후의 만찬, 1909, 유채, 86 x 107 cm, 코펜하겐 국립미술관

사가 헨첸은 놀데의 종교화 <최후의 만찬>(도판 5)이 유럽 근대 종교 회화사에 결정적인 전환점을 이루었다고 단언하기까지 하였다. 헨첸은 이 작품의 양식적 배경에 대하여 이렇게 쓰고 있다. “이 작품에서 비로소 놀데 식의 인상주의 극복이 이루어졌는데, 번들거리며 불안정했던 붓터치가 정연하게 묶여진 차분한 붓터치로 전환되었다.”<sup>16)</sup> 1904년에서 1908년에 걸친 ‘색채의 폭풍’ 시절의 놀데 붓터치는 인상주의 기법과 관련이 있지만, 사실은 인상주의를 극복하려는 절실한 노력의 표현이었다. “인상주의 방식은 단지 내게 하나의 길을 제시했을 뿐, 그 자체가 나를 만족시킬 수는 없었다”라고 놀데는 회고하고 있다.<sup>17)</sup> 인상주의에 관한 한 놀데는 다분히 자기 분열적인 태도를 가지고 있었는데, 즉 그의 유사 인상주의 붓터치는 인상주의를 극복하기 위한 노력에서 나온 것이었다.

놀데가 종교화를 그리기 시작한 것은 사실은 파리에 있을 때인 1900년부터였다. <팔려가는 요셉>, <병자를 고치시는 예수>, <아브라함과 이삭> 등의 작품을 1900년에 그렸고 4년 후인 1904년에는 루브르에 있는 렘브란트 작품과 동일한 제목의 <엠마오의 예수>를 그리기도 하였다. 그러나 이들 초기 종교화에서는 중요한 예술적 특성이 보이지 않는다. 놀데의 회고에 따르면 “전혀 예상치 못하게 뜻밖에” 생겨난 작품인 1906년의 인물화인

<자유사상가>(도판 6)가 <최후의 만찬>의 중요한 전단계 역할을 하고 있다. 무엇보다도 이 작품에서는 이전까지 보이던 격렬한 붓터치가 보이지 않으며 대신 길게 묶여진 색면들이 새로운 표현수단으로 등장하고 있다. 배경은 두텁고 넓게, 부분적으로 겹쳐지는 붓터치로 가지런히 채색되어 있으며 인물의 형태는 길게 정렬하고 있는 붓터치로 처리되어 있다. 이제 놀데의 작품에서 색면이 하나의 독자적인 조형언어로서 강조되기 시작한 것이다. 이와 유사한 작품으로 1908년의 <시장사람들>(도판 7)이 있는데 격렬한 붓터치가 아니라 상징주의 자 고갱처럼 색면이 작품의 중요한 표현수단이 되고 있다. 색면 강조라는 점에서 <최후의 만찬>(1909)은 <자유사상가>(1906)와 <시장사람들>(1908)의 연장선상에 있다.

그럼에도 불구하고 작품 <최후의 만찬>은 채색과정에서 있어 불충분한 점이 있다. 초기 놀데 작품에서는 선 위주의 소묘나 판화가 더 발달했는데 왜냐하면 소묘는 그 즉흥성 때문에 환상 등의 주제에 더 적합하기 때문이다. 놀데는 <최후의 만찬>에 등장하는 인물들의 얼굴 표현을 위하여 종이에 연필로 모델 없이 즉흥적으로 스케치를 했었다. 실존하는 인물을 모델로 사용하지 않았던 이유로 놀데는 “기독교의 가장 비밀스런, 가장 깊은 내적인 사건을 형상화하기 위해서”라고 말하고 있다.<sup>18)</sup> 따라서 <최후의 만찬>의 얼굴 형상들은 원칙적으로



6. 자유사상가, 1906, 유채, 69 x 89 cm, 놀데미술관

16) 주석 14의 책 7쪽  
17) 주석 7의 책 103쪽

18) 주석 7의 책 104쪽



7. 시장사람들, 1908, 유채, 73 x 88 cm, 놀데미술관

그의 상상에서 나온 것이다. 놀데는 이 작품에서 붓 대신 나이프를 사용하였는데, 보통 나이프 채색은 색면을 단순 처리하거나 색을 재빨리 화면에 바르기 위한 기법으로 회화 재료의 실험적 효과를 위하여 사용되는 경우가 많다. 그런데 이 점이 오히려 놀데의 기교적 서투름을, 다시말해 빠른 색채처리에 있어 붓을 능숙하게 구사할 능력이 부족함을 노출시키고 있다.

나이프로 서둘러 채색한 회화 방식을 당시 많은 평론가들은 '원시성'으로 이해했는데, 여기서 서로 대립되는 두 가지 해석이 나오고 있다. 평론가 슈미트는 “놀데의 회화 형태는 형태왜곡과 육체적 추함에서 감정 표현을 추구하는 것으로, 지나치게 거친 원시성으로 가득 차 있다”고 평가했다.<sup>19)</sup> 미술사가 로타르-귄터 부흐하임(Lothar-Guenter Buchheim)도 <최후의 만찬>의 회화 방식에 대해 “격렬하게 치대어 놓은 화면 위의 재료에서 보듯이, 적절한 조형언어를 구사할 줄 모르는 놀데의 서투른 회화방식은 진정한 의미의 회화성을 가지는 경우가 사실 아주 드물다”고 비판한다. 그런데 부흐하임은 놀데 작품의 원시성을 하나의 방법론으로서 해석하기도 한다. “이런 식의 원시성이 지나치게 나타나고 있으며, 이것이 하나의 방법론이 될 경우 더욱더 문제가 있는 것으로 보이지 않을 수 없다. 그러나 이 개신교



8. 성령강림절, 1909, 유채, 87 x 107 cm, 베를린 신국립미술관

농부의 후예(놀테를 지칭)가 가지고 있는 경험과 정열이 너무나 강렬하고 신앙 고백적이라서 감상자들은 때때로 그의 화면이 가지고 있는 회화적 결함을 잊어버릴 때가 많다. 이때 놀데의 그림들은 계시의 성격을 띄게 되며, 종교적 황홀경의 느낌을 불러일으킨다.”<sup>20)</sup>

놀데는 1904년 작품 <추수하는 날>이 베를린 분리파(Sezession)의 전시회에 초대된 것을 계기로 1906년부터 분리파 전시회에 참여하고 있었다. 1910년 놀데는 구도와 인물설정, 채색방식에서 <최후의 만찬>과 거의 흡사한 작품인 <성령 강림절>(도판 8)을 베를린 분리파 전시회에 출품시키려고 하였다. 당시 분리파는 로비스 코린트(Lovis Corinth) 등을 위시한 독일 인상주의 작가들이 대부분이었는데 분리파 회장이었던 막스 리버만(Max Liebermann)은 놀데 출품작을 몹시 비웃었다. 이 작품의 출품이 분리파로부터 거부된 얼마 후 미술잡지 [예술과 예술가(Kunst und Kuenstler)]에 당시 젊은 독일 작가들의 새로운 시도를 심하게 비난하는 글이 실렸다. 놀데는 나이가 상대적으로 많았음에도 불구하고 여기에 언급된 젊은 작가 대열에 속해 있었다. 이에 분노한 놀데는 이 잡지의 편집진 앞으로 리버만을 향해 감정적 내용이 실린 공개 서한을 보냈다. 놀데의 공개서한은 베를린 미술계에 스캔들을 일으켰고 놀데는 즉각 베를린 분리파에서 축출되었다. 이 스캔들 직후 언론도

19) Paul Ferdinand Schmidt, Geschichte der Modernen Malerei, Stuttgart, 1952, p.168

20) Lothar-Guenter Buchheim, Die Kuenstlergemeinschaft Bruecke, Feldafing, 1956, p.323

놀데를 비난하며 악의에 찬 보도를 실었다.

한 예로 알프레드 케어(Alfred Kerr)는 [화가 놀데]라는 조롱조의 시를 1910년 12월 20일자 베를린의 일간지 <데어 탁(Der Tag)>에 실었다. “화가 놀데 \ 화가 놀데가 알을 품듯 웅크리고 있네 \ 앉아서 깊은 생각에 잠겨 있다가 분노하고 있네 \ 젊음에도 불구하고 재능이 없기 때문이지 \ (중략) \ 놀데가 매달려 있네 \ 이 불행한 벌레는 \ 12월 폭풍 속에 나무에 매달려 있네 \ 젊었지만 목매달려 있네 \ 오 초라한 종말이여 \ (그러나 여전히 재능은 없네)”<sup>21)</sup>

이 스캔들을 통해 놀데가 가지고 있던 반 인상주의적 태도는 더욱 강화되었다. 그는 인상주의뿐만 아니라 르네상스를 포함한 모든 ‘고전주의적’, 사실주의적 예술양식을 의도적으로 반대했다. “적당히 마음에 들게 그려진, 이탈리아 르네상스나 독일 르네상스의, 달콤한 분위기의 성경 그림에 익숙해진 사람들은 내적으로 타오르는 나의 그림과는 전혀 어울릴 수 없는, 상극적인 사람들이다.”<sup>22)</sup> 독일 인상주의자 리버만과 대적했던 사건을 계기로 놀데는 반유대주의적 성향도 가지게 되었다. 화가 리버만뿐만 아니라 당시 베를린 미술계는 화상 헤어바르트 발덴(Herwarth Walden)이나 파울 카씨러(Paul Cassirer) 등 유대인 실력자들이 장악하고 있었는데, 놀데의 새로운 작품은 이들로부터도 무시당하고 있었던 것이다. 놀데는 심지어 “혹시 입체파나 구성주의가 유대인을 원조로 하고 있는 것은 아닌가, 유대인의 정신성에서 비롯된 것은 아닌가하는 생각”을 가졌고 따라서 현대적인 작품경향에 대해 적대감을 가지고 있었다.<sup>23)</sup>

놀데는 소위 ‘고전적’이라 불릴 수 있는 예술을 싫어했고 독일의 나움부르크(Naumburg) 성당, 뉘른베르크(Nuernberg) 성당, 등의 중세건축물과 그 안의 조각 작품 속에서 자신의 정신적 위로를 찾았다. 놀데가 인상주의와 르네상스를 거부하면서 대안물로 제시한 것이 바로 중세미술이었다. 중세를 바라보는 놀데의 이러한 태도

속에는 새로운 양식을 찾으려는 창조적 고투라는 측면이 있지만, 편협한 민족주의 예술관이라는 측면도 혼재해 있었다. 놀데는 인상주의 및 사실주의 양식을 거부하면서 자신만의 양식을 찾아내려 노력하여 처음에는 격렬한 붓터치로, 이후에는 힘차게 칠해진 색면으로 나가게 된다. 하지만 반인상주의에서 비롯된 고딕에 대한 놀데의 열광은 국수주의의 위험스런 그림자를 완전히 벗어나지는 못하고 있었다. 고딕 양식이 독일적이라는 낭만주의적 신화를 조장한 빌헬름 보링거(Wilhelm Worringer)조차도 예술에 있어서의 편협한 국수주의를 경고한 바 있다.<sup>24)</sup> 전형적인 독일 표현주의자 놀데는 프랑스 인상주의를 싫어했지만 인상주의에 조형적 빛을 질 수 밖에 없었고 이러한 점이 독일 표현주의자들이 지닌 이중성 중 하나이다.

## 결론

1880년대 프랑스와 독일의 관계에서는 프랑스미술이 압도적인 우위를 차지하고 있었다. 19세기를 통틀어도 독일 미술계에는 낭만주의 화가 카스파 다비드 프리드리히 외에는 서양미술사를 주도할 만한 뛰어난 화가나 조각가가 없었다. 19세기 독일의 미술교육제도도 프랑스의 아카데미를 모방한 것이었고 독일 낭만주의를 연상시키는 내용의 이상화된 아카데미즘이 미술계의 주를 이루고 있었다. 독일 미술계가 프랑스 미술계에 대해 가지고 있었던 문화적 열세는 인상주의의 일방적 수용에서도 구체적으로 드러난다.

하지만 프랑스 예술을 일방적으로 수용하는 것이 독일의 문화적 정체성을 잃어버리는 것으로 여긴 독일 식자층도 적지 않았다. 보수적 민족 이데올로기의 저술가인 울리우스 랑벤은 1890년의 저서 “교육자로서 램브란트”에서 독일예술이 나아가야 할 방향을 피력하는데 이상화된 아카데미즘의 아놀드 비클런을 극찬하였다. 이러한 보수적 분위기를 겨냥하여 독일의 미술사가 울리우스

21) 주석 7의 책 145쪽

22) 주석 7의 책 108쪽

23) 주석 7의 책 196쪽

24) Magdalena Bushart, Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst, Muenchen, 1990, pp115-116



마이어-그라페는 "뵘클린의 경우"라는 1905년의 저서에서 뵘클린의 작품을 시대착오적이라고 심하게 비난한 바 있다. 이렇듯 1900년 전후의 독일 미술계는 친인상주의 계열과 반인상주의 계열로 양분되어 있었다.

독일 표현주의를 규정할 수 있는 여러 특성 중 <원시성의 추구>라는 명제의 기저에도 프랑스 미술에 대한 독일 미술의 열등감이 숨겨져 있다고 할 수 있다. 산업화와 식민지 확장에서 영국 및 프랑스에 뒤처져 있었던 독일에서는 뒤늦은 민족통일과 더불어 문화적 정체성에 관한 위기의식이 팽배해 있었다. 문화적 정체성을 교란시키는 외세를 몰아내고, 구체적으로 말하자면 프랑스 미술의 일방적인 수입을 비난하며 민족적인 예술을 확립하려는 독일 예술가에게 있어 프랑스 인상주의는 세련된 문명의 결과물이었고 도회적 예술이었기 때문에 원시성을 추구하는 거친 표현양식이 프랑스 인상주의를 극복하는 독일적 양식인 것처럼 여겨졌다.

놀테를 포함한 대다수 독일 표현주의자들은 인상주의 뿐 아니라 소위 '고전적'이라 불릴 수 있는 모든 예술을 극복하기를 원했는데 이 때 대안물로 제시한 조형적 유형이 이국적 원시미술과 독일의 중세미술이었다. 중세 고딕양식이 독일적이라는, 낭만주의적 신화를 조장한 바 있는 빌헬름 보링거조차도 예술에 있어서의 편협한 국수주의를 경고한 바 있는데 이러한 위험성은 인상주의와 갈등을 겪으면서 자기 양식을 찾으려한 전형적인 표현주의자 에밀 놀테의 경우에도 예외는 아니다. 놀테를 비롯한 많은 독일 예술가들이 프랑스 인상주의를 싫어했지만 인상주의에 조형적 빛을 질 수밖에 없었는데 이러한 사실이 독일 표현주의가 지니고 있는 이중성 중 하나일 것이다.

## 참고서적

- Bayl, Friedrich, Emil Nolde-Holzschnitt, Feldafing, 1957
- Buchheim, Lothar-Guenther. Die Kuenstlergemeinschaft Bruecke, Feldafing, 1956
- Bushart, Magdalena. Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst, Muenchen, 1990
- Hentzen, Alfred, Emil Nolde Gedaechnisausstellung, Hamburg, 1957
- Kayser, Wolfgang. Das Grotteske in Malerei und Dichtung, Hamburg, 1960
- Klinger, Max, Malerei und Zeichnung, Leipzig, 1891
- Myers, Bernard S. Malerei des Expressionismus, Koeln, 1957
- Nolde, Emil. Das eigene Leben(1867-1902), 6Auffl., Koeln, 1988
- Nolde, Emil. Jahre der Kaempfe(1902-1914), 6Auffl. Koeln, 1991
- Nolde, Emil. Welt und Heimat (1913-1918), 3 Aufl, Koeln, 1990
- Nolde, Emil. Reisen-Aechtung-Befreiung(1919-1946), 4Auffl. Koeln, 1988
- Reuther, Manfred. Das Fruehwerk Emil Noldes, Koeln, 1985
- Schiefler, Gustav. Emil Nolde Das graphische Werk Bd.1, Koeln, 1995
- Sauerlandt, Max. Emil Nolde, Zeitschrift fuer bildende Kunst 25, Leipzig, 1914
- Sauerlandt, Max. Emil Nolde, Muenchen, 1921
- Sauerlandt, Max. Emil Nolde, Emil Nolde-Seebuell 3, Frensburg, 1961
- Schmidt, Paul Ferdinand. Geschichte der Modernen Malerei, Stuttgart, 1952
- Suckale, Robert. Kunst in Deutschland, Koeln, 1998