

<http://dx.doi.org/10.17703/JCCT.2023.9.3.509>

JCCT 2023-5-58

## 독일 신표현주의와 중국 현대 수묵의 상통성

### The commonality between German Neo-expressionism and Chinese Modern ink painting

리칭\*, 홍순환\*\*

LI QING\* Hong Sun Hoan\*\*

**요약** 독일 신표현주의와 중국 현대 수묵은 지리적으로 멀리 떨어진 두 나라에서 시작됐으나, 등장한 시기가 유사하며 서로 공통되는 부분이 많다. 창작 태도 측면에서 두 풍격의 예술가들은 모두 외래 풍격을 받아들이고 저항하며 과거로 회귀하고 전통을 초월하여 포스트모던의 불확실성을 함께 드러내고 있다. 표현 형식 측면에서 보면, 두 화풍이 그리는 대상은 모두 형상을 갖추고 있으나 사실적이지는 않으며, 매개의 재료 특성을 활용하는 것을 중요하게 여긴다. 정신적 함의 측면에서 보면, 신표현주의와 현대 수묵은 모두 사회적 관심사를 중시하고, 상통하며 유동적인 현대성을 지닌다. 독일 신표현주의와 중국 현대 수묵의 상통성은 차이점을 지우자는 것이 아니라 차이점과 공통점이 공존할 수 있도록 해야 한다는 것이다.

**주요어** : 독일 신표현주의, 중국 현대 수묵, 상통성

**Abstract** Although German Neo-expressionism and Chinese modern ink painting are separated by thousands of miles in geographical space, they have a similar origin time, and there are many commonalities between them. In the aspect of creative attitude, artists of both styles can absorb and resist foreign styles, return to the past and conquer the tradition. In the aspect of formal expression, the objects of both paintings are representational rather than realistic, and the material characteristics of the media are emphasized. At the inner spiritual level, both expressionism and modern ink painting pay attention to social concern, and show the uncertainty of postmodernism together. The commonality between German neo-expressionism and Chinese modern ink painting does not mean to eliminate the difference, but to maintain the coexistence of difference and commonality.

**Key words** : German Neo-expressionism, Chinese Modern ink painting, Commonality

#### 1. 서론

1970년대 말부터 1980년대 초, 독일에서 신표현주의라는 새로운 회화 유파가 등장했다. 신표현주의는 20세

기 초에 생겨난 표현주의를 기반으로 하지만 단순히 표현주의를 모방하거나 표현주의로 회귀하려는 움직임이 아니라, 새로운 시대적 특성을 지닌 화풍이었다. 현재 독일 표현주의 및 독일 표현주의가 중국 표현주의 유희에 미친 영향 등에 관한 많은 선행 연구가 이루어졌으며, 모

\*정희원, 동아대학교 미술학과 박사과정 (제1저자)

\*\*정희원, 동아대학교 미술학과 조교수 (교신저자)

접수일: 2023년 4월 25일, 수정완료일: 2023년 5월 5일

게재확정일: 2023년 5월 10일

Received: April 25, 2023 / Revised: May 5, 2023

Accepted: May 10, 2023

\*\*Corresponding Author: hong1598@dau.ac.kr

Dept. of Fine Arts, Dong-a Univ, Korea

두 상당히 광범위하고 깊이 있는 연구였다. 하지만 독일 신표현주의와 중국 현대 수묵화 간의 연결에서 착안하여 양자 간의 상통성을 찾고자 하는 연구는 아직 이루어지지 않았다. 이 글은 여기서 착목하여 향후 당대 세계 회화 연구에 기여를 하고자 일 신표현주의와 중국 현대 수묵화의 기존 화풍과 다른 화풍을 대하는 태도, 표현 형식, 그 안에 담긴 정신이 세 가지 측면을 중심으로 비교 분석함으로써 양자 간의 상통성을 고찰하였다.

## II. 기존 화풍과 다른 화풍을 대하는 태도

독일 신표현주의와 중국 현대 수묵은 유사한 시기에 등장해 비슷한 상황에 마주했는데, 당시 외국 화풍이 유행하면서 전통을 배척하는 경향이 빠르게 확산하였다. 이러한 상황에서 독일과 중국 예술가는 어떻게 살아남느냐는 중대한 문제에 직면했다. 이들은 과거로 회귀하여 전통을 뛰어넘어 다른 화풍을 수용하고 또 그에 저항해야 한다는 비슷한 결론에 도달했다.

### 1. 퇴행이 아닌 신표현주의의 초월

독일 신표현주의 회화의 발생에는 특정한 역사적 배경이 있다. 20세기 70년대부터는 미국을 비롯한 미니멀리즘과 추상주의가 회화계의 발언권을 주도했으며, 제2차 세계 대전에서 독일이 패전했다는 역사적 사연을 겹쳐 독일의 회화 예술은 한때 몰락했다. 모더니즘 예술가들은 회화의 언어를 다듬고 회화 본체에 직면하겠다고 선언하면서 각종 혁신적인 형식에서 회화는 심지어 회화가 아니라 캔버스 이외의 사물로 되었다. 1958년에 뉴욕 현대 미술관 MOMA가 기획한 '뉴 아메리칸 전시회'는 서베를린에서 열렸고 당시 학생이었던 게오르크 바젤리츠(Georg Baselitz, 1938-)가 잭슨 폴록(Jackson Pollock, 1912-1956) 등의 작품을 보고 깊은 감명을 받았다. 바젤리츠가 보기에는 폴록의 추상회화는 일종의 '긍정적 파괴'였다[1]. 바젤리츠 추상회화의 유행이 독일 정신의 범주에 있지 않음을 확신하고 독일인 특유의 정서적이고 열광적인 예술을 부활시키려는 노력으로서 추상회화의 유행에 대항하기로 결심한다[2]. 이러한 상황에서 어떻게 생존할 것인가는 독일 예술가들 앞에 놓인 큰 문제이다. 제2차 세계 대전 후에 독일 예술가들은 소재면에서 대부분 독일의 역사문화를 감히 건드리지 못하는데 나치스 극단 민족주의와의 선을 긋기 위한 것이다. 20세기 60년

대 독일 예술가 요제프 보이츠(Joseph Beuys, 1921-1986)는 독일의 역사와 문화 전통을 창작의 원으로 삼았으며, 행위예술을 통해 독일의 정치문화를 주목하여 전쟁에 대한 반성과 독일의 국가적 존엄성을 표현하였다. 보이츠의 작품은 신표현주의 예술가들이 독일의 역사, 민족을 소재로 한 창작 열풍을 불러일으켰다. 경제적으로는 서독 경제가 회복되어 급속한 발전을 이루면서 20세기 초반 독일 미술시장에 표현주의 회화가 등장하여 가격이 급상승하였으며, 이는 젊은 작가들에게 표현주의를 선택하는 데 큰 동기를 부여하였다.

독일 신표현주의는 독일 전통으로의 회귀이며, 미국 회화의 팝, 행동, 관념, 미니즘에 대항하기 위해 모더니즘에 대한 반발이다. 독일 기존의 표현주의를 바탕으로 미래주의, 형이상화파의 형식을 참조하고, 극소주의, 팝아트의 일부 요소를 흡수하여 융합하였으며, '사회주의 사실주의'와 추상표현주의를 절충하여, '회화는 죽었다'라는 관념에 충격을 주었다. 1980년대 미국 비평가 할 포스터(Hal Foster)는 포스트모더니즘 입장에서 '이들의 회귀는 퇴행이며, 역사적으로는 문화적 보수주의와 동일시된다', '신표현주의는 일종의 새로운 보수주의적 포스트모더니즘이다'라고 지적하였다[3]. '퇴행'이나 '신보수주의'는 모더니즘의 금진성에 부정적인 의미를 담고 있지만, 오늘날에 신표현주의는 퇴행이 아니라 일종의 우회적인 초월이다. 전민경과 정경철은 신표현주의 회화가 새로운 시대적 정신을 담고 있으며, 변형된 형식과 주제를 통해 시대적 특성을 반영하고 있다고 말했다.

*두 미술 사조는 독일의 낭만주의 미술의 전통성을 이어왔음을 살펴보면, 현실과 그것에 대처해 나가는 표현주의적 기질은 시대가 바뀌어도 소멸하지 않았다. 다만 시대에 맞는 새로운 정신을 반영한 채 변형된 형식과 주제를 계속되고 있다[4].*

그러므로 신표현주의는 단순히 독일의 회화전통을 복제하거나 전용한 것이 아니라 자체의 이해와 창의성을 지니고 있다. 게오르크 바젤리츠(Georg Baselitz), A.R.펜크(ar. penck, 1939-2017), 안젤름 키퍼(anselm kiefer, 1945-), 마르쿠스 루퍼츠(marcus lupertz, 1941-)와 같은 예술가들의 작품에서 더 대담하고, 더 거칠고, 더 기이하고 혼란스러운 특징을 보여준다.

## 2. 중국 현대 수묵의 융신(融新)과 차고(借古)

중국의 현대 수묵은 독일의 신표현주의와 비슷한 발전 맥락을 보여준다. 중국 고대 문인들의 필묵 체계와는 다르다. 현대 수묵의 혁신은 20세기 초반에 미술 혁명으로 시작하여, 쉬베이홍(徐悲鴻, 1895-1953)은 서양사실주의에 의해 중국화를 창작하였다. 20세기 80년대부터 중국 예술가들은 세계적인 시각으로 중국회화예술의 국제화 발전을 모색하기 시작하였고 미술에서의 혁신을 거듭하였다. 현대 수묵의 탄생은 독일 표현주의와 비슷한 상황에 있으며, 팝과 추상, 관념과 같은 미니멀리즘이 뿐만 아니라 표현주의, 다다파, 미래파, 그리고 신표현주의 회화화도 치열한 경쟁을 직면해야 한다. 그러나 신표현주의가 모더니즘에 의문을 제기하고 미니멀리즘에 반기를 들거나 독일 낭만파, 표현주의로의 회귀 등은 1980년대 중국에서 아직 성립되지 않았기 때문에 현대 수묵이 직면해야 할 문제가 아니었다[5]. 신표현주의와 미니멀리즘회화는 함께 중국에 들어와서 선후의 구별이 없이 모두 '새로운 예술'이며, 풍격의 구별만이 있을 뿐이다. 따라서 모두 중국 현대 수묵의 참조와 학습의 대상으로 하였다. 풍격에 따라 분류하면, 현대 수묵에는 표현성 수묵이 있는데, 표현주의·신표현주의의 표현 형식을 흡수하여 낙수·분사·도화 등의 기교가 있으며, 새로운 도식을 이용하여 새로운 화면 효과를 형성함으로써 전통 수묵과 선명한 차이를 이루고 있다. 그러나 일부 중국 학자들은 중국 현대 수묵의 절제 혁명을 주장하기도 한다. 무비판적으로 급진하고 서양화를 전부 받아들이고 중국화 고유한 정신적 특질을 무시한다면 결과는 맹목적으로 남을 모방하다 실패하고 오히려 자신의 원래 기능을 잃어버릴 수도 있다[6]. 이런 관념은 화가 판텐서우(潘天壽, 1897~1971)가 1950년대에 중국과 서양 회화의 '거리두기'라는 것과 중국 회화의 근본을 잃어버려서는 안 된다는 주장과 일치한다. 중국의 현대수묵도 신표현주의와 마찬가지로 전통을 떠날 수 없다. 중국의 전통문화에는 숭고사상이 존재하여 매년 복고운동은 새로운 시대에 부응하는 회화도식(schema)을 산생하기 위한 것이다. 청나라 화가 석도(石濤, 1630-1724)가 '군자는 오직 역사적 경험을 바탕으로 현재의 문제를 해결한다(君子惟借古以開今)'라는 것처럼 1990년대 중국 현대 수묵은 괄목할 만한 성과를 거두었고 다양한 특징이 나타나기 시작했다[7]. 하지만 수묵에서 붓과 먹, 즉 필묵(筆墨)은 언제나 피할 수 없는 주제였는데, '필묵 핵심론'을 설파하거나

'비(非)필묵론'에 반대하는 이야기들로 인해 필묵을 소홀히 여길 수 없었다. 중국 현대 미술사학자 랑사오권(郎紹君, 1939~)은 "필묵이라는 언어 외에 풍부한 정신세계를 표현할 수 있으며 고대 수묵과도 견줄 수 있는 언어체계를 새로 만든다는 것은 상상조차 할 수 없는 일"이라고 하였다[8]. 마찬가지로, 현대 중국 수묵 인물화를 정리하던 한 학자는 필묵의 '조형성'을 발전시켜 사물의 구조와 형태를 표현하고, 현대 수묵 인물화의 창의성을 최고의 경지까지 끌어올려야 한다고 여기기도 하였다[9]. 조형성은 중국 고대 문인 회화에서 가장 중요한 특징으로, 골법용필(骨法用筆)을 중시하였다. 조형성을 현대 수묵화에 적용할 수 있을지는 이를 그리는 사람에게 달려있다. 중국 현대 수묵 창작의 40년 발전사를 요약했던 천밍(陳明)은 다음과 같이 말하였다. "회화 언어에서 현대 수묵은 더 이상 전통적인 필묵 정식(程式)에만 국한되지 않으며, 표현 방식을 크게 확대시켰다. …… 도식에서도 전통적인 수묵화의 장법(章法)이 철저히 뒤바뀌어 다양한 도식이 형성됐다." [10] 필자 역시 천밍의 관점에 동의한다. 고유한 필묵의 정식을 계승하면서도 표현 방식을 더 넓혀갈 필요가 있다.

이를 통해 알 수 있듯, 독일 신표현주의와 중국 현대 수묵화는 공통적으로 전통으로 회귀하고 또 전통을 넘어섰다는 온고지신의 특징이 있다. 이들은 다른 화풍을 해체함으로써 독자적인 화풍을 형성한 것이다. 영국 학자 에른스트 고프리치(E.H.Gombrich, 1909~2001)가 말했다, "이러한 관습의 틀 없이 우리는 의미 있는 놀라움을 평가할 수 없다" [11]. 여기서 말하는 '관습의 틀'이란 예술적 전통으로, 전통 회화에 대해 충분히 학습하고 이해하지 않았다면 다른 화풍의 억압에 대응할 수 없을 뿐더러 '놀라움' 속에서 새로운 의미를 찾아내지 못할 것이다.

## III. 회화의 표현 형식

표현 형식은 회화의 언어를 결정한다. 이러한 점에서 독일 신표현주의와 중국의 현대 수묵화는 완전히 일치한다. 대상을 묘사하는 데 있어 양자 모두 구체적인 형상을 가지고 있지만, 고전적 사실주의를 추구하지는 않는다. 또한, 회화 매개의 재료 특성에 주목하고 여러 매개를 혼합하여 사용함으로써 효과를 극대화한다는 공

통점이 있다.

### 1. 구상이지만 사실적이지 않은

어떤 의미에서 보면, 독일 신표현주의에서 '회귀'는 회화의 이미지로 돌아가 구체적이지만 사실적이지 않은 방법으로 사물을 표현하고 감정을 표현하는 것이다. 미국의 평론가 클레멘트 그린버그(Clement Greenberg, 1909~1994)는 평면성을 모더니즘 회화에서 가장 두드러진 특징으로 규정하였으며, 이러한 평면성이 회화의 구상을 없애 회화를 순수 언어로 변화시킨다고 하였다. 신표현주의 화가는 형상을 중시하였는데, 이러한 특징을 프랑스 비평가들은 자유와 구상의 관계를 강조하며 '자유로운 구상 예술'이라고 불렀다. 즉, 자유와 구상은 떼려야 뗄 수 없는 관계에 있었다. 가령 게오르그 바젤리츠의 「소나무 두 그루와 동굴」과 같은 거꾸로 된 그림에서 주체는 각각 크고 작게 그려진 두 인물이다[그림 1]. 크게 그려진 인물은 하늘에 닿을 듯



그림 1. 「소나무 두 그루와 동굴」, 250X250cm, 1985  
Figure 1. 「Two pine trees and the cave」, 250X250cm, 1985

하며 하늘처럼 맑은 눈을 가졌다. 작게 그려진 인물은 작은 동굴 속에 웅크리고 앉아 있으며 동굴처럼 새까만 눈을 하고 있다. 두 인물은 모두 여성이며, 여성의 특성이 상당히 뚜렷하다. 또한, 매우 개괄적으로 그려졌는데, 투박한 검은 윤곽선으로 그린 후 채색을 한 것으로 보여 야수파보다 과한색을 오묘하게 잘 활용하였다. 소나무는 간단한 기하학적 형태로 묘사했고, 얇은 이파리 몇 개가 바람에 흔들리는 것처럼 표현하였다. 전체적으로 인물이나 소나무나 모두 보는 사람이 한눈에 무엇인지 인지할 수 있지만 실제 사람이나 소나무와는 큰 차이를 보여 화가의 주관적인 판단이 많이 들어갔음을 알 수 있다. 마르쿠스 뤼페르츠 역시 자유로운 구상 예술이 주를 이뤘으며 21세기 이후에 그려진 작품이 모두

그러했다. 가령 「仿馬雷斯—색을 쫓는 여성」(캔버스 유화, 2002)는 검은 선으로 주체인 여성의 나체 형상을 그려 극도로 모호하면서도 역동적인 느낌을 가득 담았다. 반면 배경은 난잡하고도 화려한 색채를 사용해 작품명처럼 '색을 입고자'함을 표현했다. 이 외에 「아카디아—전사」(캔버스 복합 재료, 2013)는 상대적으로 더욱 사실적인데, 여성의 나체는 명확하게 아름다운 S형을 그리고 있다. 그림 속 형상은 마치 '현실인 듯 아닌 듯'한 공간을 유유자적하는 것처럼 보인다. 마르쿠스 뤼페르츠는 독일 미술평론가 프리드리히 헤어와 '예술과 철학'에 대한 대화를 나눌 때 다음과 같이 말한 적이 있다. "창의적인 예술가는 신의 조력자다. 현실의 불완전함을 극복하고 이를 아름답게 만들며, 자신만의 현실을 창조하고 이를 다른 사람의 눈에도 보이게 하기 때문이다"[12]. 여기서 말하는 '완전함'과 '자신만의 현실'이 바로 회화에서 말하는 '자유로운 구상 회화'의 형상을 가리킨다고 생각한다.

'자유로운 구상'이 일종의 '현실인 듯 아닌 듯'한 것



그림 2. 「물과 불」, 180X140cm, 2001  
Figure 2. 「Fire and water」, 180X140cm, 2001

이라면, 중국 화가에게 자유로운 구상은 굉장히 친숙할 수밖에 없는 회화 이론이 된다. 근대 서화 거장 치바이스(Qi Baishi, 1864~1957)는 중국 회화를 묘사하며 다음과 같은 명언을 남겼다. "작화는 닳음과 닳지 않음으로 인해 오묘하다. 지나치게 닳을 경우 세속적으로 보이고, 닳지 않으면 세상을 속이는 것 같기 때문이다". 닳음을 초월하되 닳음을 추구하지 않는 것이 바로 중국 화가의 신조였다. 일찍이 당나라 화가 장언원(Zhang Yanyuan)은 『역대 명화기(歷代名畫記)』 권1에서 이러한 기록을 남기기도 했다. "외관의 닳음을 넘어서서 내재적인

생명력을 표현해야 하며, 외관의 닳음 외에 그 정신을 그려내야 한다(移其形似而尙其骨氣, 以形似之外求其畫)”[13]. 중국 현대 수묵화는 여전히 이러한 원칙을 바탕으로 창작이 이루어지고 있다. 류칭허(Liu Qinghe, 1961~)는 현대 수묵화의 대표적인 작가로, 그의 작품 속 인물 형상은 전통적인 붓글씨와 현대적인 구성을 모두 갖추고 있다. 가령 「물과 불」에서 남성과 여성의 형상은 사의적으로 그려졌으나 인물의 얼굴은 해부학적 비율을 엄격히 따랐다[그림 2]. 또한 십팔묘법(十八描法)이 아닌 수묵의 농담으로 옷차림이 가벼운지 무거운지를 표현하였다. 이 작품의 배경인 산수(山水)는 전통적인 준법(皴法)을 사용하지 않고 수묵의 질감을 이용해 묘사하였다. 이로 인해 진한 검정색 먹과 그림 아래쪽 연한 색의 물이 강한 대비를 이룬다. 류칭허가 그린 인물들은 도시와 농촌의 변두리에 놓인 존재로, 현대적인 삶의 흐름에서 무기력하게 길을 잃은 듯해 보인다. 이들은 ‘현실인 듯 아닌 듯’, 다시 말해 기괴하지 않으면서도 친근한 인물 형상으로 적절히 표현됐다. 류칭허 역시 “중국화는 끊임없이 이해할 수 없는 기괴함, 씩씩함, 폭로, 왜곡, 변형의 방식으로 현대성을 보여주기엔 사람을 놀라게 하려는 듯한 느낌이 들 뿐이다. 작품을 친근하게 그려내야만 성숙한 매력이 느껴질 수 있다”라고 말할 적 있다.[14] 일부 학자들은 현대 수묵화가 ‘표현주의’의 방식이든 ‘미니멀리즘’이라는 시각적 형태든 “변형”, 즉 ‘조형’의 기본 개념과 관련되어야 한다”라고 주장한다.[15] 물론 여기서 말하는 ‘변형’과 ‘조형’은 모두 중국의 전통적인 ‘현실인 듯 아닌 듯’한 느낌과 연결되며, 독일의 신표현주의의 ‘자유로운 구상’에 해당한다고 볼 수 있다.

## 2. 매개의 재료 특성 활용 중시

표현 형식을 보면, 자유로운 구상 외에 독일의 신표현주의가 보다 뚜렷한 특징이 있다. 바로 대담하고 과감한 붓 터치로 유화에 사용되는 매개의 특성을 잘 보여준다는 것이다. 붓 터치를 통한 표현의 경우, 인상주의 회화는 먼저 붓 터치를 이미지로부터 해방시켜 붓이 더 이상 그려지는 대상 뒤에 숨지 않고 관객을 마주하도록 하였다. 이로써 독자적이고 감상적인 회화 언어가 되도록 하였다. 독일의 표현주의, 신표현주의는 이 점을 계승하였고, 나아가 이러한 방식을 더 발전시킴으로써 다양한 재료를 자연스럽게 회화에 적용시켰다. 회화 창

작에서 사물을 최대한 활용하여 매개의 재료 특성을 이용하는 데 있어 신표현주의 화가 중 가장 뛰어난 사람은 단연 안젤름 키퍼였다. 안젤름 키퍼는 건초 등 재료를 잘 활용했다. 그의 작품 「마가레테(Margarethe)」에서는 붓으로 그린 선과 짙은 황금빛 노란색이 섞여 빛을 발한다[그림 3]. 위로 피어오르는 황금빛 연기는 마치 소녀의 가느다란 머리칼처럼 마가레테의 긴 머리의 이미지를 연상시킨다. 건초는 자연성



그림 3. 「마가레테」, 280×380cm, 1981  
Figure 3. 「Margarethe」, 280×380cm, 1981



그림 4. 「뉘른베르크」, 280.35 x 380.68cm, 1982  
Figure 4. 「Nuremberg」, 280.35 x 380.68cm, 1982

물질로 그림 정면 하단에는 건초가 타고 난 후 남은 재를 볼 수 있다. 타오르는 불 앞에서, 금발 소녀의 청춘은 한없이 위태로운 존재가 된다. 안젤름 키퍼는 도처에 있으며 쉽게 불에 타는 건초를 사용해 전쟁으로 인해 세계인이 고통받고 파괴됨을 이야기하고자 하였다. 이 외에도, 안젤름 키퍼의 대작 「뉘른베르크(Nuremberg)」 역시 건초를 사용하여 부패와 소멸의 느낌을 줌으로써 사람들이 죽음과 환생 등 인생의 중요한 문제들에 대해 생각하도록 자극하였다[그림 4]. 2001년 진행된 한 인터뷰에서 안젤름 키퍼는 이렇게 말하였다. “나는

회화를 재료 테스트의 수단으로 본다. 오랜 시간 창작을 하다 보면 재료를 다루는 경험이 쌓이게 된다. 물론 때로 이러한 재료들로부터 완전히 벗어나고 싶어도 한다. 나는 이 재료들 속에서 나 자신을 강조하고 싶다고 생각했던 적이 한두 번이 아니다”[16]. 안젤름 키퍼는 재료를 테스트하고 이용하고 또 벗어나는 과정을 모두 회화라고 보았으며, 재료를 통해 개인의 감정을 표현하고자 하였다.

수묵은 일종의 재료이자 중국 회화의 예술 언어다. 이름만 보면, 현대 중국 수묵은 유화·수채화 등 서양화와 구별되어 중국 회화의 매개적 특징인 먹을 강조한다. 중요한 현대 수묵화가 중 하나인 류진안(Liu Jinan, 1957)의 최근작 「남녀(男女)」에서 남자와 여자가 각각 꼳꼳하게 바리고 약간 옆으로 서 있는 모습을 볼 수 있다(그림 5). 그림은 주로 선염 방식으로 표현하였는데, 남자는 진하게 그려졌고 여자는 상대적으로 연하게 표현돼 성별 차이를 확인할 수 있다. 수묵은 부드럽고 투명하며 퍼지는 형태를 띠어 여성을 먹으로 표현할 경

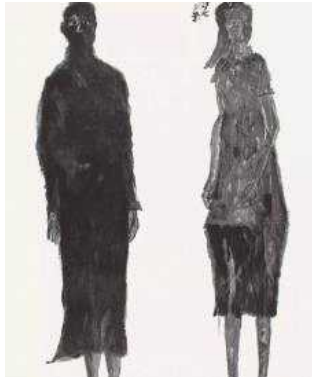


그림 5. 「남녀」, 240cm×200cm, 2020  
Figure 5. 「Men and women」, 240cm×200cm, 2020

우 유동성이 더욱 강하게 느껴진다. 수묵을 사용한 「남녀」 속 인물은 더 이상 특정 남녀가 아니라 보편적인 남성과 여성이 되어 오늘날 삶을 살아가는 수많은 남녀의 모습을 반영한다. 지난 100년간 수묵은 중국의 민족정신까지 담고 있었는데, 이잉(Yi Ying)은 수묵이 중국 문화의 ‘먹이사슬’의 구성요소 중 하나로 상징적인 의미를 지닌다고 하였다[17]. 혹자는 민족주의·애국주의와 수묵을 연결하기도 하였다. 물론 지난 세기말부터 중국 학자들은

매우 냉정한 평가를 하기도 했는데, 셴위빙(Shen Yubing)은 그의 글에서 아래와 같이 주장하기도 하였다.

*현대 미술, 즉 포스트모던 미학관에서 수묵은 다른 재료와 마찬가지로 국가 또는 민족적 특징을 가지지 않는다. …… 현대 예술에서 중요한 것은 재료 자체의 본질적 특징이 아니라, 예술가가 재료에 부여하는 관념 또는 사상이다. 수묵은 재료로써 현대 예술에 진입할 진정한 기회를 맞았다[18].*

따라서 문제는 어떻게 현대 미술적 사고방식으로 창의력을 발휘하여 수묵이라는 매개의 특징을 활용할 수 있을지에 달렸다. 안젤름 키퍼는 남다른 방식이 흥미로운 것은 현대 수묵화에서 수묵만을 사용한 것이 아니라, 먹을 바탕으로 다양한 재료를 사용했기 때문이다. 류진안은 ‘수묵 확장론’을 제시하며 먹을 중심으로 하여 다양한 매개를 이용하는 원칙을 고수할 것을 이야기하였다[19]. 이는 과거의 단조롭고 절대적인 중심에서 벗어나 더욱 다원화된 서사를 추구한다는 점에서 포스트모더니즘 미학의 취지에 부합한다.

프랑스 철학자 미켈 뒤프렌(Mikel Dufrenne, 1910~1995)의 현상학적 미학에 의하면 “심미적 경험은 인간과 세계의 가장 깊고도 가까운 관계를 드러낸다”[20]. 또는 심미적 경험은 근본적인 위치에서 있어, 인류는 만물 속에서 세계와 친밀한 관계를 느낀다. 신표현주의와 현대 수묵의 구상적이나 사실적이지는 않다는 특징은 주관과 객관이 완벽하게 결합하는 것으로, 매개를 충분히 이해한 상황에서 매개의 재료적 특성을 발휘하는 것이다. 이는 인간과 세계의 친밀한 관계 중에서도 매우 중요한 형식이며 감각의 충족이기도 하다.

#### IV. 정신적 함의

회화 예술은 단순한 시각적 이미지를 넘어서 그에 상응하는 정신적 함의를 지닌다. 독일 신표현주의와 중국 현대 수묵화는 이러한 측면에서 내재적 상통성을 가진다. 이는 주로 사회에 대한 관심, 흐르는 현대성 이 두 가지 측면에서 드러난다.

## 1. 사회에 대한 관심

독일 신표현주의 회화의 회귀는 구체적 형상에서의 회귀뿐 아니라, 사회에 대한 관심과 현실에 대한 비판으로도 회귀하는 것을 의미하였다. 신표현주의는 '신 야수파'라고도 불렸는데[21], 표현 방식이 강렬하고 거친 것 외에도 사회에 도전하는 창작 태도로 인해 그러한 명칭이 붙었다. 전쟁, 불평등한 자본주의, 분열된 독일 정치 등에 대해 예술가들은 불만을 가졌고, 이로 인해 강렬한 회화로 독일의 사회 문제를 담아냈다. 많은 작품이 독일 민족의 분열을 그리거나, 무의식적으로 떳떳하지 않은 전쟁사를 표현함으로써 2차 세계 대전 이후 독일 예술가들의 인문학적 관심사를 드러냈다. 1970년대에 마르크스주의자가 되었던 신표현주의 화가 요르그 임멘도르프(Jörg Immendorff, 1945~)는 가장 오랜 기간 회화로 정치적 관념을 표현한 화가로 여겨진다. 요르그 임멘도르프는 예술이 사회를 변화시킬 수 있다고 믿었으며, 예술가는 문화의 '핵'이 되어야 한다고 생각했다. 회화 내용에서 요르그 임멘도르프는 당시 독일의 사회 생활 및 정치적 분위기에 주목하였다. 가령 1970년대 대표작 「독일 카페」 연작은 당시 독일 사회의 상황을 묘사하고 비판하는 내용이 담겨있으며[그림 6], 여러 암시적인 형상도 그려 넣었다. 일례로, 한 그림에서는 자신이 온갖 소음과 심지어 전쟁의 불씨가 있는 상황에 둘러싸인 혼잡한 공간에서 잠을 자는 모습이 그려져 있다. 그 뒤로 거대한 거울에는 동독과 서독을 명백하게 구분하는 브란덴부르크 문이 비친다. 안젤름 키퍼의 작품은 역사를 회피하지 않고 나치 시대의 역사와 전쟁 비극을 마주하며 전쟁을 반성한다. 파괴와 재건을 보여주며 작가의 깊은 역사 의식과 비통한 마음을 드러낸다. 게오르그 바젤리츠는 그림에 거꾸로 된 형상을 그려 넣어 보기에 추하고 심지어 반감이 들게 하지만, "그는 형상을 거꾸로 세움으로써 세상의 진리를 바로 세우려 했다는 평가를 받고 있다." [22] 사실상 신표현주의 예술가들은 때로 어깨에 무거운 '정신적' 짐자가를 진 신도들처럼 예술을 통해 자신의 정치적 믿음과 사회적 책임을 드러내고자 하였다.

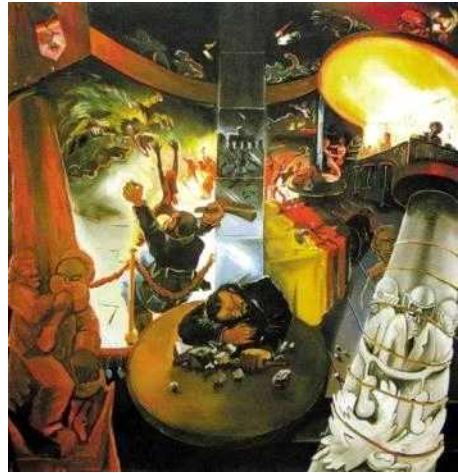


그림 6. 「독일 카페」, 282x273cm, 1978  
Figure 6. 「Cafe deutschland」, 282x273cm, 1978

중국 전통 회화는 "교화시키고, 윤리·도덕을 바로잡게(成教化, 助人倫)"하는 기능과 더불어 "그림 속 선을 보면 악을 끊을 수 있으며, 악을 보면 현명함을 고민할 수 있다(見善足以戒惡, 見惡足以思賢)"라는 정치적인 기능이 있어 현대 미술가들도 서민의 인문에 관심을 기울이고 이들의 일상을 그려내며 현대 사회 및 현대 문명을 돌이켜봄으로써 현대 수묵화의 발전 가능성을 넓혔다. 「광공도(礦工圖)」 연작 등 대표적인 현대 수묵화가인 저우쓰충(Zhou Sicong, 1939~1996)의 작품에는 강렬한 표현, 연민의 감정 그리고 깊은 인문주의적 관심이 담겨있다[그림 7]. 「광공도」는 묵직한 먹이 진하게 칠해져 있는데, 이는 광부의 열악한 작업 환경을 보



그림 7. 「광공도」, 180cmx320cm, 1980  
Figure 7. 「Mining drawing」, 180cmx320cm, 1980

여준다. 또한, 인물의 형상 처리를 과장되고 왜곡하였는데, 이는 사실적인 표현과는 거리가 멀다. 저우쓰충은 광부들의 고단한 삶과 침략자의 만행 묘사에 그치지 않고, 시공간을 초월하여 인간의 본성을 탐구하였다. 평론가 자팡저우(Jia Fanfzhou) 다음과 같이 논평하였다.

저우쓰충은 사실적인 것에서 표현적인 것으로 나아가는 선구자이며, 수묵의 표현주의는 저우쓰충의 「광공도」로부터 시작됐다. 새로운 형태의 수묵화가 1990년대 초에 등장했는데, 신수묵화의 주된 특징은 화풍보다는 정신적 지향에 있었다. 즉, 사회, 현실, 인생, 인류의 거주 환경에 주목하였다는 점이다[23].

주신젠(Zhu Xinjian, 1953~2014)이 창작한 수많은 「미인도」는 중국의 전통적인 여인의 모습 대신 나체 또는 반나체의 여성을 그려냈다. 또한, 대중적이고 유행하는 요소들을 추가하였는데, 심지어 대중가요 가사를 기록하기도 했다. 주신젠은 현대 사회에서 볼 수 있는 신여성의 본성과 가슴을 그렸고, 나아가 여성의 피부 아래 생명이 존재하는 황당한 모습까지도 그려냈다. 류진안은 “예술 작품의 영구적인 매력은 작품이 드러내는 인문주의 정신의 깊이에 있다. 이러한 정신적 깊이는 화가의 강력한 사상적 침투력이 예술에 투영된 것이며, 삶의 활력에 대한 독특한 발견과 표현이기도 하다”라고 하였다[24]. 따라서 현대 중국 수묵 예술가들은 현대 사회에 대한 느낌을 표출할 것일 뿐만 아니라 인류 운명, 인간의 생명 등 중대한 문제에 대해 숙고한 것이다. 마치 송나라 범중엄(范仲淹)의 「악양루기(岳陽樓記)」에서 노래했듯, “천하의 근심을 먼저 근심하고, 천하의 즐거움을 나중에 누렸다(先天下之憂而憂, 後天下之樂而樂)”.

## 2. 포스트모더니즘의 불확실성

독일 신표현주의와 중국 현대 수묵주의는 같은 시대에 처하며, 모두 포스트모더니즘 문화 분위기에 침윤되어 있어 공통적인 불확실성 (indeterminacies)을 가지고 있다. 미국 학자인 이합 핫산 (Ihab Hassan, 1925-2015)은 포스트모더니즘의 가장 두드러진 특성은 바로 불확실성이라고 하였다. 불확실성은 분해하거나, 해체하거나, 연속성을 끊으려는 의지와 사물을 통합하려는 의지 사이의 공간으로 가득하다. 그러나 문화적 불확실성은 더 큰 교활함과 결합력을 보여준다. 선택, 다양성, 파편화, 우연성, 상상력은 모호한 특징 중의 일 부분에 불과하다[25]. 그리고 불확실성은 해체적 분해력 뿐만 아니라 재구성적 결합력이기도 하다. 보들레르는 '현대성'이란 현대 생활의 특성에 일시성, 순간성, 우연성이라고 하였다. 핫산은 포스트모더니즘과 모더니즘 사이

는 연속적이면서도 단절되어 있다고 아주 명확하게 말했다. 필자는 보들레르가 말한 일시성, 순간성 우연성이 현대와 포스트모던의 연속, 즉 핫산의 '불확실성'과 일치하는 것으로 볼 수 있다.

이러한 문화 맥락에서 독일 신표현주의와 중국 현대 수묵이 왜 전근대, 현대 여러 유파처럼 안정적인 도식, 통일된 선언을 갖지 않고 예술가가 저마다 뚜렷한 개성을 가지며 나아가 그 이전 또는 이후에 등장하는 화풍과 큰 차이를 보이는지를 이해하는 것은 어렵지 않다. 신표현주의를 보면, 요르그 임멘도르프는 정치적 표현에 힘을 쏟으면서 형식 언어가 상대적으로 사실주의적이었다. 게오르그 바셀리츠는 거꾸로 된 그림을 통해 자신이 보는 진실된 세계를 표현하였다. 안젤름 키퍼는 폐허라는 소재와 익숙한 복합 재료를 사용하였으며, A.R. 펑크(A.R. Penck, 1939~2017)는 회화에서 기호를 사용하고, 원시시대 암각화 속에 등장할 것 같은 인물의 형상을 그렸다. 이처럼 모두가 강한 개성을 바탕으로 표현하였기에 형식도 저마다 달랐다. 수묵화의 경우, 대표 화가가 모두 제각기 장인 정신을 가지고 그림을 그렸다. 우선 저우쓰충은 문화대혁명 시기의 영웅적 인물과 평범한 서민을 흑백으로 그렸다. 주신젠은 대중문화의 관점에서 여성의 신분을 재구축하였고, 텐리밍(Tian Liming, 1955~)은 가만히 내리쬐는 햇살을 맞은 인물을 '정면성의 원리'를 바탕으로 그렸다. 류칭(Liu Qing)은 도시의 '가족사진'과 도시 유랑자를 자주 그림으로 담았다. 개개인으로 보았을 때, 모든 화가가 크고 작은 변화를 겪었다. 가령 류진안의 현대 수묵 발전을 살펴보자면, 1980년대에 내적 탐구를 시작하는 첫 단계에 접어들었고, 주로 구상적으로 표현하였으며 섬세한 묘사를 많이 볼 수 있었다. 1990년대에 들어 탐색의 시기가 시작되면서 인물 표현을 더 이상 세밀하게 하지 않았고, 회로에락을 내색하지 않는 집단적 형상을 그리기 시작했다. 세 번째 단계는 21세기 이후 성숙기에 해당하는데, 예술적 표현이 내적 탐구에서 사회와 가정 및 외부 세계에 대한 관심과 고민으로 변화하였다. 어린 자신에 대한 내재적 탐구에서 점점 성장하며 외부로 시선을 돌린 것이다.

이탈리아의 학자 올리바(oliva)는 독일의 신표현주의를 "불확정한 입장에서의 예술 창작"이라고 평가하였으며[26], 여기에 불확정함은 즉 "불확실성"이다. 유사한 게 유진안의 현대 수묵의 의미를 논할 때 "현대화로 변화하



는 과정에서 수묵의 특징은 모두 동태적이고 유동적이다”라고 지적했는데[27], 여기에 ‘동태’와 ‘유동’은 ‘불확정함’과 마찬가지로 ‘불확실성’ 표현의 하나로 볼 수 있다.

개념 정의 측면에서 보자면, 신표현주의의 ‘신’과 현대 수묵화의 ‘현대’는 시간에 따른 구분이라기보다는 관계에 따른 구분이라고 할 수 있다. ‘신’은 앞, 뒤와 구분을 하기 위함이자, 독일과 다른 국가의 미니멀리즘을 구분하기 위함이다. ‘현대’는 중국 현대와 전통, 중국과 서구 예술 간의 관계를 표현한 것이다. 여기서 존속하는 것은 일종의 상태 또는 추구하는 과정, 즉 흐르고 변화하는 과정이다. 뤼페이츠(Lü Peici)는 ‘예술인생(藝術人生)’ 인터뷰에서 아래와 같이 말하였다.

*나는 예술이 시간을 초월하여 달리는 것이라고 생각한다. 예술은 누구에게 붙잡히지 않을 만큼 그리고 얽매이지 않을 만큼 민첩하다. 예술은 항상 새로운 규칙을 확립하기 때문에 보편적인 타당성의 법칙을 규정하지 않는다. …… 예술은 굉장히 매력적으로 보이지만, 사실 그에 대한 모든 주장은 덧없는 것이다. 하지만 예술에 헌신하고 예술을 사랑하는 모든 사람은 ‘지금 유효하면 된다, 영구적인 것을 추구하지 않는다’는 신조를 가지고 있다[28].*

뤼페이츠의 견해는 명백히 보들레르에 영향을 받은 것이다. 예술의 덧없음과 영구적이지 않음을 이야기하는 것이 바로 ‘유동성’을 가장 잘 설명해주는 표현들이다. 마티 칼리네스쿠는 모더니즘이 확실한 입장을 취하는 ‘방법론적인 강점(methodological strength)’이라고 여겼다. 포스트모더니즘은 흔히 어떤 ‘방법론적 결점(methodological weaknesses)’의 이점을 인식할 수 있다. 전자는 A 또는 B의 논리를 가지고 있고, 후자는 ‘A 그리고 B’의 논리를 가지기에 전자는 후자에게 양보하게 되는 것이다[29]. ‘A 그리고 B’의 논리는 약자의 논리이기도 하지만, 다양한 방법, 탈중양화를 의미하기도 한다. 이는 포스트모더니즘의 주요 특징이자, 독일 신표현주의와 중국 현대 수묵화의 주요 특징이기도 하다.

## V. 결론

당나라 시인 장구령(張九齡)의 「송위성이소부(送韋

城李少府)」를 보면, 다음과 같은 시구가 등장한다. “우리 서로 친구가 되었으니 가깝고 멀고 있을 수 없네. 서로 만 리를 떨어져 있다 해도 우리는 영원한 이웃인 것을(相知無遠近, 萬里尚爲鄰)”. 이처럼 독일과 중국은 비록 멀리 떨어져 있지만, 신표현주의와 현대 수묵은 마치 이웃처럼 상통하는 부분이 많이 있다. 유사한 창작 태도, 과거로의 회귀 및 전통의 초월, 다른 화풍 수용 및 저항과 더불어, 마치 약속이나 한 듯 모두 ‘자유로운 구상회화’라는 표현 형식을 가지며, 매개 재료의 특성을 충분히 활용하고자 한다. 또한, 사회에 대한 관심, 흐르는 현대성이라는 공통된 정신적 함의를 지닌다. 이렇게 이 둘은 현대 세계 예술계에서 중요한 일부가 됐다. 상통성은 차이를 없애거나 단일화하는 것을 의미하지 않는다. 상통성은 포스트모더니즘 예술에서 수많은 유평가가 지는 공통된 특징으로, 차이점과 공통점이 공존한다는 것이다. 이 외에도 독일 신표현주의와 중국 현대 수묵의 상통성은 이 글에 열거된 몇 가지 항목에만 국한되지 않는다. 다만 필자의 학식이 얕아 미진한 부분이 있을 것이다. 가령 중국 현대 수묵 예술가가 독일 표현주의 화가로부터 어떻게 영향을 받아 오늘날 세계 예술계에서 발언권을 행사할 수 있게 됐는지, 독일 표현주의와 중국 현대 수묵화가 향후 다층적인 협력을 수행할 수 있을지 등은 모두 추가적인 연구가 필요하다.

## References

- [1] Baselitz Painter.edited by Michael Juul Holm, Helle Crenzien and Detlev Gretenkort, translated by James Manley, Louisiana Museum of Modern Art, print and lithography: Rosendahls Bogtrykkeri, Esbjerg, Denmark 2006,p.7.
- [2] Song Meishu, "The Face of World Art in the 1980s - New Painting", "Art Review Group", 1988.
- [3] Wang Zhiliang. Critique of Historical Views in Postmodern Art Criticism [J]. Research on Art and Design, 2022 (2): pp.96-102+48
- [4] Min-Kyung Jun;Kyung-Chul Jeong.A Correlation between Expressionism and Neo Expressionism in 20th Century Modern Painting[J].Journal of the Korea contents association,2011-02:pp.259-267

- [5] Liu Haiping. The "Return" of Painting - the Emergence of German New expressionism and Its Impact on China [D]. Doctoral Dissertation of the Central Academy of Fine Arts, 2012, p.158.
- [6] Hong Huizhen. Rethinking on Modern Ink Painting [J]. Art Research, 1999 (11): pp.26-29.
- [7] (Qing Dynasty) Shi Tao. Quotations from Kugua Monk's Language [M]. Chapter 3 of Changes, Annotated by Wu Danqing. Zhengzhou: Zhongzhou Ancient Books Publishing House, 2022, p.74.
- [8] Yu Rendeng. Trend of Modern Chinese Ink and Wash Art at the End of the 20th Century [M]. Volume 2, Tianjin: Tianjin Yangliuqing Painting Society, 1994, p7.
- [9] Zhang Taijie. Reconstruction of freehand brushwork concept of modern ink figure painting [J]. Journal of Shandong University (Philosophy and Social Sciences Edition), 2011 (3): pp.157-158.
- [10] Chen Ming. New Traditions under Openness and Change -40 Years of Modern Chinese Ink Painting Creation [J]. Fine Arts, 2019 (3): pp.105-109.
- [11] E. H. Gombrich. Ideals and Idols - The Status of Value in History and Art [C]. Translated by Fan Jingzhong, Cao Yiqiang, and Zhou Shutian. Shanghai: Shanghai People's Art Publishing House, 1996, p.265.
- [12] Markus Lüpertz, Heinrich Hale. Making Rules for Art: A Dialogue between Lupez and Hale. Translated by Mening. Beijing: Commercial Press, 2019, p.23.
- [13] (Tang dynasty) Zhang Yanyuan. Records of Famous Paintings of Previous Dynasties [M]. Volume 1, Annotated by Yu Jianhua. Nanjing: Jiangsu Phoenix Art Publishing House, 2021, p.29.
- [14] Liu Qinghe. Innovation in Traditional Chinese Painting and Life Experience [J]. Art Research, 1994 (1): pp.27-30.
- [15] Wei Xiangqi. Reconstruction of the Art History Narrative of "Modern Ink Painting" [J]. Art Observation, 2017 (11): pp.28-29.
- [16] Interview between H.Peter and Anselm Kiefer, 2001, cited <https://mp.weixin.qq.com/s/Qx7U-gjzaUeWh8Dm0LbsuQ>
- [17] Editor in Chief Yu Ren. The Trend of Modern Chinese Ink and Wash Art in the Late 20th Century. Abstract Ink and Wash Discourse Atlas of the 1990s [M]. Harbin: Heilongjiang Press, 1997, p.126.
- [18] Shen Yubing. The Problems and Opportunities Faced by Modern Ink Painting [J]. Meiyuan, 1995 (6): pp.25-26.
- [19] Liu Jin'an, Ma Nina. The Construction of Modern Chinese Ink Painting Values [J]. Southern Literature, 2022 (5): pp.174-176. DOI : 10.14065/j.cnki.nfw.2022.03.004
- [20] Miguel Dufrenne. Aesthetics and Philosophy [M]. Translated by Sun Fei, China Social Sciences Press, 1985, p.3.
- [21] Die Neuen Wilden in Berlin, Heinrich Koltz, Ernst Klett Verlage GmbH u. Co KG, Stuttgart 1984, p12.
- [22] Jin-hui : A study on German Neo expressionism painting [D]. Honam University master's thesis, 2012, p.46.
- [23] Jia Fangzhou. Criticism of Modern Art Theory in China. Jia Fangzhou Volume [M]. Beijing: Beijing People's Art Publishing House, 2009, p.8.
- [24] Zheng Gang, Editor in Chief. Key Artist Department of the Academy of Fine Arts for 30 Years. Volume Liu Jin'an [M]. Jinan: Shandong Fine Arts Publishing House, 2009, p.410.
- [25] Ihab Hassan. The Right Promethean Fire: Imagination, Science, and Cultural Change. Urbana: University of Illinois Press, 1980, p.109.
- [26] Achille Bonito Oliva. Italian avant-garde art [M]. Translated by Wang Jun and Kong Xinmiao. Jinan: Shandong Art Publishing House, 2001, p5.
- [27] Ma Nina. The Modernity of Flow: An Analysis of Liu Jinan's Ink and Wash Creation Process and His Work "Men and Women" [J]. Fine Arts, 2022 (3): pp.138-139. DOI : 10.13864/j.cnki.cn11-1311/j.006666
- [28] Markus Lüpertz, Heinrich Hale. Making Rules for Art: A Dialogue between Lupez and Hale. Translated by Mening. Beijing: Commercial Press, 2019, p.71.
- [29] Matei Călinescu. The Five Faces of Modernity. Translated by Gu Aibin and Li Ruihua. Beijing: Commercial Press, 2002, p.304.