

셸링과 조형미술

박영선*

주제분류 서양철학, 독일관념론, 예술철학

주요어 조형미술, 자연 모방, 빙켈만, 미켈란젤로, 다빈치, 라파엘, 귀도 레니, 뒤러

요약문

본 논문은 셸링의 『조형미술과 자연의 관계』를 바탕으로 그의 조형미술에 대한 관점을 살펴보는데 그 목적이 있다. 셸링은 이미 『예술철학』(1802)에서 절대적 생산원리의 실제적 계열로서 조형예술을 논하였다. 여기서 조형예술에는 음악, 회화, 조각이 속하였다. 하지만 셸링은 5년 뒤에 『조형미술과 자연의 관계』에 대한 강연에서 회화와 조각에 대해서만 논의를 한정하고 있다. 셸링은 이 강연에서 첫째, 종래의 모방이론을 비판하면서 조형미술이 가져야 할 자연관을 제시한다. 지금의 자연모방론은 자연을 모방한다고 하면서도 자연을 ‘죽은 사물들의 집합’으로 간주하였다. 하지만 셸링에 따르면 예술이 모방해야 하는 자연은 ‘창조하는 자연’으로서의 자연, 즉 능산적 자연이다. 자연과 예술의 관계를 해명하기 위한 시도는 빙켈만에 의해서도 정상으로 돌아오지 않았다. 빙켈만도 죽은 자연의 자리를 고대 문화의 모방으로 대체함으로써 정신이 없는 형태의 모방만을 주장하고 말았다. 둘째, 셸링은 예술은 ‘특성적인 것’을 표현하는 것이라는, 당시 비평의 핵심 화두를 거부한다. 고대미술비평가인 히르트는 예술 작품의 완전성은 형식, 표현, 움직임 등 ‘특정한 개별적인 것’을 드러내는 것이라고 보았다. 하지만 셸링은 특성적인 것만으로는 작품을 이룰 수 없다고 보았다. 특성적인 것은 전체와 유기적 관계를 이룰 때 예술작품은 비로소 미에 도달할 수 있다. 특히 인간을 대상으로 삼는 경우 특징적인 것으로서의 ‘열정’은 가능한 한 제한할 것이 아니라 미 자체를 통해 드러

* 중앙대학교

나야 한다고 보았다. 셋째, 셸링은 질료와 영혼의 관계를 논하는 가운데 고대에는 조형적으로 사고하였기 때문에 조각이 발달하였고, 근대에는 회화가 영혼을 담는 기관으로 간주되었기 때문에 회화가 발달하였다고 본다. 조각에서 회화로 넘어오는 과정은 회화에 그대로 반영된다. 미켈란젤로는 ‘최후의 심판’에서 보여주는 바와 같이 우미나 영혼의 감수성 보다는 진지함과 자연의 힘이 지닌 우위성을 나타냄으로서 조형적 힘의 극대치를 보여주고 있다. 다빈치에서 질료와 영혼의 균형에 도달하지만, 이 둘 사이의 균형과 조화는 코레지오를 거쳐 귀도 레니, 그리고 라파엘에게서 최상의 아름다움에 도달하였다. 넷째, 셸링은 강연을 마치면서 칸트와 케플러가 철학과 과학에서 사고방식의 혁명을 이루어 냈듯이 알브레히트 뒤러에 의해 예술에서의 전환이 이루어졌다고 본다.

서론

셀링은 1807년 10월 12일 뮌헨 학술원에서 “조형미술과 자연의 관계”에 대한 강연¹⁾을 하였다. 대략 500여명의 청중을 두고 행해진 이 강연에 대해서 카롤리네²⁾는 루이제 고터에게 강연의 성공적 결과에 대해 다음과 같이 전한다. “몇 주가 지났는데도 궁정과 시내에서는 여전히 셀링의 강연에 대한 이야기로 가득합니다.”³⁾

셀링은 ‘예술과 자연의 관계’에 대한 물음은 모방(mimesis, Imitatio)의 문제와 연관되어 있음을 천명한다. 모방의 참된 전형이 과연 무엇인지에 대한 물음을 둘러싼 논쟁이 바로 모방론으로서 이 논쟁은 1800년대에 예술의 창작과 관련된 담론 가운데 핵심적 부분을 차지하였다. 당시의 비평적 상황과 관련하여 셀링은 강연의 목적이 두 가지 측면을 밝히는데 있음을 천명한다. 강연은 첫째 위대한 조형미술을 밝혀내고⁴⁾, 둘째 이념적인 면에서 예술 전반을 반성함으로서 예술의 본질을 밝히는데 있다는 것이다. 셀링에 의하면 미학이라는 학문 영역이 이룩한 지금까지의 성과

-
- 1) 셀링은 강연에서 조형미술(회화, 조각)만을 다루며 언어예술에 대한 언급은 최대한 자제하였다. 주지하듯이 셀링은 『예술철학』에서 예술의 위계적 서열에서 언어예술을 조형예술보다 우위에 설정하였다. 또 『예술철학』에서 음악이 조형예술의 범주에 포함되었음에도 불구하고 셀링은 이 강연에서 음악에 대해 일체의 언급도 하지 않았다. 아마도 강연 내용을 조형미술에 한정할 것은 무엇보다 새로 건립될 예정이었던 뮌헨 조형미술 아카데미(Akademie der bildenden Künste München)에서의 경력을 염두에 두었기 때문일 것이다. 사실상 셀링은 강연을 계기로 이듬해 5월에 조형미술 아카데미의 사무총장직에 취임하였다.
 - 2) 원래 아우구스트 빌헬름 슐레겔의 아내였던 카롤리네는 1803년에 셀링과 혼인관계에 들어선다.
 - 3) Xavier Tilliette, *Schelling im Spiegel seiner Zeitgenossen*, hg. v. Xavier Tilliette, Turin 1974, 186쪽.
 - 4) 셀링은 강연 후반부에서 알브레히트 뒤러(A. Dürer)를 위대한 독일의 미술가로 추천한다.

는 불완전하다.⁵⁾ 모방론을 둘러싼 논쟁을 보더라도 “예술의 원천”(292)⁶⁾으로서의 자연이 모방되어야 했지만, “자연의 본질”은 지금까지의 이론에서나 우리 시대의 예술가들에 의해서 관심을 받지 못하였다. 예술이론은 현장에 있는 예술가들이나 이들의 작품에 영향을 끼쳐야 한다. 하지만 대부분 심리학적 고찰에서 끄집어 낸 이론들은 “조형미술 자체에 대해서는 그다지 소득이 없었으며 더욱이 실행에 관해서는 아무런 성과도 가져오지 않았다”(292). 셸링은 당시의 예술이론의 이러한 무력한 상황을 비판하면서 예술은 동시대 예술의 산출에 철학적인 영향을 끼쳐야 한다고 주장한다.

셸링은 조형미술과 자연의 관계에 대한 규명은 모든 미학의 본질적인 주제라고 주장한다. 셸링에게서 “자연은 보이는 정신”⁷⁾이듯이 조형미술은 “말없는 시예술”⁸⁾(292)이어야 한다. 시예술이 영혼을 표현하듯이 조형

-
- 5) 셸링은 『예술철학』에서 지금까지 ‘예술학’ 또는 ‘미학’의 이름으로 행해진 아름다운 예술에 관한 이론이나 학문이 자신의 “철학적이라 할 수 있는 예술이론”이 추구하는 목적에 이르지 못하였음을 지적한다. 미학이라는 학문 자체가 단지 불포철학의 연장에 있으며, 칸트의 앞선 세대의 주류를 이루던 예술 이론도 “영국이나 프랑스의 심리학적 법칙”에 근원을 둔 설명이라고 본다. 칸트 이후의 몇몇 이론가들도 “보편타당하고 엄밀한 형식을 갖춘 절대적 원리”를 수립하는데 실패하였으며, 비로소 셸링 자신이 제시하는 “예술철학 체계가 본질적으로 그리고 형식 및 내용에서도 여태까지 존재했던 것들과 다를 것”이라고 주장한다. (Schelling, *Philosophie der Kunst, Sämtliche Werke*(SW V), hg. v. Karl Friedrich August Schelling, Stuttgart/Aussburg 1856-1861, 361-362쪽 참조.)
 - 6) 『조형미술과 자연의 관계』를 인용한 경우 본문에 괄호로 표시하고 원본의 면수를 표시하였다. Schelling, *Über das Verhältniß der bildenden Künste zu der Natur, Sämtliche Werke*(SW VII), hg. v. Karl Friedrich August Schelling, Stuttgart/Aussburg 1856-1861
 - 7) Schelling, *Ideen zu einer Philosophie der Natur als Einleitung in das Studium dieser Wissenschaft*(1797), *Sämtliche Werke*(SW II), hg. v. Karl Friedrich August Schelling, Stuttgart/Aussburg 1856-1861, 56쪽: “자연은 보이는 정신이고, 정신은 보이지 않는 자연이다”
 - 8) 레싱(Gotthold E. Lessing)이 『라오콘—미술과 문학의 경계에 관하여』 서문에서 한 말이다. “그림은 소리 없는 시이고 시는 말하는 그림이라는 그리스의 볼테르(원래

미술은 시예술과 마찬가지로 “정신적인 사상과 개념”을 표현해야 하며, “침묵하는 자연처럼 형상과 형태를 통하여 언어와는 무관한 감각적 작품들”(292)을 표현해야 한다. 조형미술은 한편으로 영혼에 다른 한편으로 자연에 관여하고 있는 것이다. 그러므로 조형미술은 “영혼과 자연 사이에서 활동하는 끈(Band)의 구실을 하며 또한 오로지 이 둘 사이의 생동적인 중심에서만 파악될 수 있다.”(292) 또한 자연이 산출하는 힘(hervorbringende Kraft)을 지니고 있듯이 조형미술은 자연과 유사한 생산적인 힘을 가지고 있어야 한다.

이렇듯 강연의 목적은 바로 조형미술에 요구되는 자연의 창조적 생산성을 해명함 동시에 이를 바탕으로 전개된 미술의 역사를 고찰하는데 있다. 따라서 본 논문은 첫째, 셀링의 모방론을 살펴볼 것이다. 지금까지의 자연모방론은 자연을 ‘죽은 사물들의 집합’으로 간주하였다. 하지만 셀링에 따르면 예술이 모방해야 하는 자연은 ‘창조하는 자연’으로서의 자연, 즉 능산적 자연이다. 자연과 예술의 관계는 빙켈만에 의해서도 정상으로 돌아오지 않았다. 빙켈만도 죽은 자연의 자리를 고대 문화의 모방으로 대체함으로써 정신이 없는 형태의 모방만을 주장하고 말았다. 둘째, ‘예술은 특성적인 것의 표현’이라는 당시 비평의 핵심적 화두에 대한 셀링의 입장을 살펴본다. 고대미술비평가인 히르트가 따르면 예술작품의 완전성은 형식, 표현, 움직임 등 ‘특정한 개별적인 것’을 드러내는 것이라고 보았다. 하지만 셀링은 특성적인 것만으로는 작품을 이룰 수 없다고 보았다. 특성적인 것은 전체와 유기적 관계를 이룰 때 예술작품은 비로소 미에 도달할 수 있다고 보았다. 셋째, 질료와 영혼의 관계를 논하면서 셀링이 전개하는 미술사를 살펴볼 것이다. 셀링에 따르면 고대에는 조형적으로 사고하였기 때문에 조각이 발달하였고, 근대에는 회화가 영혼을 담

시모니테스를 가리킴)의 현혹적 대구는 어떤 교과서에서도 쓰여 있지 않았을 것이다.”(고트홀트 에프라임 레싱(윤도중 옮김), 『라오콘—미술과 문학의 경계에 관하여』, 나남, 2008, 12쪽)

는 기관으로 간주되었기 때문에 회화가 발달하였다고 본다. 조각에서 회화로 넘어오는 과정은 회화에서도 그대로 반영된다. 미켈란젤로는 “최후의 심판”에서와 같이 아름다움이나 영혼의 감수성 보다는 진지함과 자연의 힘이 지닌 우위성을 표현하고 있다. 레오나르도 다빈치에서 질료와 영혼의 균형에 도달하지만, 이 둘 사이의 균형과 조화는 코레지오를 거쳐 귀도 레니, 그리고 라파엘에게서 최상의 아름다움에 도달하였다는 것이다. 마지막으로, 강연 후반부 내용을 결론으로 대신할 것이다. 셸링은 칸트와 케플러가 철학과 과학에서 사고방식의 혁명을 이루어 냈듯이 알브레히트 뒤러에 의해 예술에서의 전환이 이루어졌다고 본다.

1. 단순 모방과 능산적 자연

셸링에 의하면 지금까지 철학사에서 조형미술과 자연의 관계를 해명하려는 일련의 시도가 있었다. 그러나 예술을 자연의 모방으로 간주하는 이들의 해석은 수용될 수 없는 자연개념에 의존하였다. 자연은 규정될 수 없는 대상으로 이루어진 “죽은 사물들의 집합”(293)으로 간주되어 사물들이 그 속에 놓여 있는 빈 공간 정도로 생각되거나 또는 기계론적 자연관에 의존한 철학에 의해 “자연이 제거되기도”(293)하였다. 이렇듯 셸링은—암묵적으로—뉴턴과 피히테를 반대한다. 칸트가 뉴턴과 같은 사람도 풀 한포기 초차 만들 수 없다고 주장한 바 있듯이⁹⁾ 과학적 합리주의의 옹호자로서 뉴턴은 자연의 생명을 부정하였다. 피히테에 의하면 자연은 외부에 독자적으로 존립하는 존재가 아니라 절대적 자아의 우연한 산물이며 따라서 자연은 자아에 종속된 존재로 파악된다. 객관을 주관에 용해시켜버리고 자연을 오로지 질료로 이해한 피히테의 주관주의도 생명

9) Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Hamburg 1985, B 338쪽.

적 자연을 설명하지 못한다.

하지만 셸링은 “조형미술을 이것의 참됨 모범이자 원천인 자연과 관련 지어 고찰함으로써 <…> 예술이 지닌 전체 구조의 맥락을 한층 높은 필연성의 조명 아래 드러내려”(293)한다. 요컨대 조형미술의 위상은 생동적인 자연철학 근거에서 밝혀져야 한다. 셸링이 보기에 데카르트 이후 철학에는 “자연이 현존하지 않으며 따라서 생동적인 근거의 <…> 결핍 현상이 나타난다.”¹⁰⁾ 철학이든 예술이든 모든 이론은 생동적인 자연관에 근거를 두어야 한다. 근래의 예술이론이 자연에 관한 모방이론과 연관되어 논의되는 상황을 고려하면 사람들은 이미 오래 전부터 자연과 예술의 관계를 인지하였으나 이때의 자연은 소산적 자연(*natura naturata*)일 뿐이다. 예술가는 가시적으로 드러난 피조물로서의 자연이 아니라 보이지 않는 창조하는 자연을 모방해야 한다.

어떤 모방해야하는 사물의 완전성은 사물의 생명성에 있다. 예술이 모방해야 할 자연은 능산적 자연(*natura naturans*)이다. 자연은 “신성하고 부단히 창조를 행하는 세계의 근원 힘(Urkraft)으로, 모든 것을 자기 자신에게서 산출하고 또한 활동적으로 생산해내는 것”(293)으로 이해되어야 한다. 셸링은 자연의 생산성을 “산출하는 힘”, “창조하는 힘”으로 규정하면서 자연 사물의 모방할 가치가 있는 것은 “사물의 힘을 있게 하는, 사물 안에 있는 창조적 생명”(294)임을 강조한다.¹¹⁾

10) Schelling, *Philosophische Untersuchung über das Wesen der menschlichen Freiheit und die damit zusammenhängenden Gegenstände*, Sämtliche Werke(SW VII), hg. v. Karl Friedrich August Schelling, Stuttgart/Aussburg 1856-1861, 356쪽.

11) 조형미술이 관계하고 있는 자연의 ‘산출하는 힘’은 고대 그리스의 피시스(*physis*) 개념과 유사하다. 호머의 오디세우스를 해명하는 가운데 지적하듯이 쇠더(Heribert Boeder)는 헤르메스가 오디세우스를 키르케의 마법에서 보호하기 위해 준 검은색 뿌리와 우유 빛 잎을 지닌 약초의 효능에서 초기 고대 그리스에서 의미한 ‘자연’(*physis*) 개념을 읽어낸다. 자연의 상징으로서의 약초의 ‘피시스’는 식물처럼 발아, 성장, 탄생하는 것들이 지닌 자연적 본성을 의미한다. 셸링이 조형미술과 자연과의 관계에서 밝히려한 것도 예술의 전형(*paradigma*)과 근원(*arche*)

이에 반해 단순 모방¹²⁾에 의해 그려진 자연은 자연의 허상(ein falsches Bild)이다. 죽은 형상으로서의 자연을 모방한 예술은 “속이 빈 형태들의 골격과 속이 비어있는 이미지를 화폭 위에 옮기거나 조각으로 형상화”(294) 한 것에 불과하다. 자연의 허상을 모방하는 딜레마를 피하기 위해 모범적인 과거의 예술을 모방의 대상으로 끌어들이었으나 이 역시 자연에 대한 잘못된 표상을 극복하지 못한다.¹³⁾ 그들은 “오직 아름다운 대상만을, 나아가 그 대상에서 아름다움과 완전함만을 재생하였다.”(294)

이렇듯 자연과 예술의 관계를 해명하기 위한 시도는 실패하였으며 심지어 빙켈만의 이론과 인식에 의해서도 정상으로 돌아오지 않았다. 물론 빙켈만은 자유로운 영혼을 예술범주로 확정하였을 뿐 아니라 고대 예술이 지닌 형태의 아름다움에 매료되어 고대 문화에 내포된 정신적 개념들의 표현을 통해 현실을 넘어 고양된 “이상적 자연”(295)의 산출을 예술의 최고 목적으로 간주하였다.¹⁴⁾ 하지만 빙켈만에게서도 죽은 자연의 자

으로서의 초기 그리스적 자연개념이다. (Heribert Boeder, *Grund und Gegenwart als Frageziel der frühgriechischen Philosophie*, Den Haag 1962, 20쪽.)

- 12) 단순 모방론과 본질 모방론에 대하여 제롬 스톨니쯔, 『미학과 비평철학』, 이론과 실천, 1991, 117쪽 이하 참조.
- 13) 본질 모방론은 특히 신고전주의(대략 1550-1750년) 시대의 주류 이론으로 자리 잡는다(스톨니쯔, 같은 책, 234쪽 이하 참조). 본질 모방론은 고대 그리스예술에서 미의 전형을 보며, 따라서 고대 예술의 모방을 예술 창작의 제일 원리로 간주하였다. 하지만 셸링이 보기에 본질 모방론이 자연의 창조성을 포착하지 못하는 한 충분한 이론으로 간주될 수 없다.
- 14) 셸링은 빙켈만이 그리스 고전에서 보다 자유롭고 성숙할 수 있는 가능성을 보았다는 점에서 원칙적으로 그를 긍정적으로 평가하지만 “그리스 고전으로의 발전을 유일한 진보”라고 믿었던 빙켈만에게는 동의하지 않는다(Dieter Jähnig, “Schöpfung und Geschichte. Zu Schellings Vortrag ‘Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur’ von 1808”, in: *Der Weltbezug der Künste*, München, 49쪽 참조). 이렇듯 셸링은 『예술철학』에서 보다 『조형미술과 자연의 관계』에서 빙켈만을 훨씬 여유롭게 평가한다. 셸링은 『예술철학』에서 구체적인 예술품을 평가해야 하는 경우 빙켈만에 의존하였다. 예컨대 조각품에 관해서 평가할 때 셸링은 다음과 같이 빙켈만에 의존할 것임을 피력하였다: “빙켈만이 다룬 예술의 영역에서 그가 말한 원칙 보다 더 높은 원칙에 도달하려는 것은 불가

리에 단순한 고대 문화의 죽은 작품이 대신함으로써 정신없는 형태만 남게 되었다. 요컨대 빙켈만도 “정신과 육체를 묶어주는 “살아있는 중간항을 규정하지 않음으로서 형태가 어떻게 (정신적 - 필자 추가) 개념에서 산출될 수 있는지를 가르치지 않았다.”(296)

그러면 예술이 자연의 정신을 모방해야 한다면 폐쇄성을 띠고 있는 자연에 정신적으로 침투할 수 있는지의 물음이 제기된다. 자연의 완고한 형식은 인간을 거부하는 것처럼 보인다. 자연의 “굳은 형식을 정신적으로 녹여 내어”(299) 형태를 넘어서는 것, 즉 형식을 넘어서 “부분들의 다양성을 개념의 통일에 복속시키는 것”(299)이 관건이다. 만일 자연에 작용하는 근본 원리를 형태와 분리시킨다면 그 형태는 비록 아름다울지라도 자연의 “비본질적인 성질들, 즉 연장과 공간적 관계”(299) 이외의 아무 것도 아니기 때문이다.

조형미술은 자연을 단순히 모방하는데 있지 않다. 하지만 조형미술이 자연을 모방하지 않아야 한다는 것이 자연에서 등을 돌려 순수한 추상에 머물거나 또는 낭만주의자들처럼 순수한 내면의 환상으로 회귀해야 하는 것을 뜻하지 않는다. 셸링에 의하면 조형미술은 모방과는 다른 방식으로 자연과 관계를 맺어야 한다. 조형미술은 자연을 모방하는(nach der Natur)것이 아니라 자연처럼(wie die Natur) 작품을 산출해야 한다.¹⁵⁾ 셸링은 자연에 맞서 있는 예술가의 상황을 다음과 같이 표현한다. “예술이 예술이기 위해서는 스스로 자연과 거리를 두어야 하고 최종 완성 단계에서 자연으로 되돌아 와야 한다.”(301) 셸링에 따르면 눈앞에 있는 자연의 재현은 외형의 단순한 반복을 추구하는 ‘극사실주의’로서 거부되어야 한

능한 것으로 생각한다. 그러므로 이 경우에 나는 전적으로 빙켈만이 제시한 관점을 따를 것이다.”(Schelling, SW VII, 611쪽) 따라서 『조형미술과 자연의 관계』에서 빙켈만의 의의는 예술에 대한 철학적 논의가 가능하도록 새로운 길을 열었다는 데 있다.

15) Jähnig, 같은 책, 57쪽.

다. 셸링이 겨냥한 이런 유형의 그림은 『예술철학』의 논의를 빌려 추정해 보건대 비난을 받고 있는 네들란드 회화이다. 회화의 주된 목적이 “그려진 대상을 진짜인 것으로 오인하게끔 하는 그런 조야한 기만에 있는 것이 결코 아님”¹⁶⁾에도 불구하고 예술의 감각적 효과를 은연중에 전제함으로써 예술을 일종의 기만으로 간주하였다. 셸링이 볼 때 “이런 작품들(네들란드회화 - 필자)을 통해선 감관들 속에서 이미 발견될 수 있는 만족 이상의 보다 높은 만족이 주어지는 것도 또 보다 높은 요구들이 불러일으켜 지는 것도 아니다.”¹⁷⁾

이에 반해 참된 예술은 자연정신을 생명적으로 모방한다. 셸링이 보기에 예술가는 “산물이나 피조물과 거리를 두어야 마땅하지만, 이 거리 유지의 개념 스스로 창조적인 힘에 이르도록 끌어 올리고 또한 이 힘을 정신적으로 파악하기 위해서이다.”(301) 이렇게 조형미술이 ‘자연주의적’ 예술이 되는 것은 예술이 능산적 자연을 모방하는 한에서이다. 이를 셸링은 다음과 같이 요약한다. “예술가는 사물들의 내면 가운데 작용하며 상징물처럼 오로지 형태와 형상으로만 말하는 저 자연정신(Naturgeist)을 본받고자 노력해야 하며, 또한 그가 이 자연정신을 생생하게 모방하여 파악하는 한에서만 스스로 참된 무엇을 창조해 낸 것이 된다.”(301) 아름다운 아름다운 형태들을 모아놓는데 있는 것이 아니라 ‘자연정신’을 표현하는데서 성립한다.

고전주의의 예술적 이념은 ‘형식’과 ‘절제’에 있었다. 고전주의적인 예

16) Schelling, *Philosophie der Kunst*, SW V, 520쪽.

17) Schelling, 앞의 책, SW V, 521쪽. 17세기 네들란드 회화는 종교화의 전통을 벗어나 일상의 소재를 회화의 대상으로 새롭게 발견하였다. 네들란드 화가들은 관념주의적으로 풍경을 그린 프랑스의 푸생(N. Poussin, 1650-1709)이나 로랭(Claude Lorraine, ca. 1600-1682)과는 다르다. 네들란드 화가들은 자연풍경을 이전에 발견된 원근법에 따라 사실주의적으로 모방하였다. 안 반 호이엔(Jan van Goyen), 야콥 반 루이스델(Jacob van Ruisdael) 등의 화가가 있다. (신채기, “17세기 네들란드 풍경화 연구의 방법론 재고”, 『인문학연구』, 계명대학교 2014, 51-83쪽 참조)

술 강령은 예술은 극단과 과잉으로부터 거리를 유지해야 하며 중용을 지키는 것이었다. 고전주의는 형태의 미가 손상되지 않으려면 “걱정”(310)과도 거리를 유지해야 할 것을 요구한다. 하지만 셀링은 고전주의가 옹호했던 ‘형식’의 개념을 다른 방식으로 수용한다. 대학시절 질풍노도를 경험한 바 있고 또 낭만주의 운동의 선구자들과 여전히 친교를 유지하고 있음에도 불구하고 셀링은 이들과는 다른 방식으로 고전주의적 개념에 반응하였다. 요컨대 고전주의적 예술 이념의 ‘형식’, ‘절제’의 개념을 포기하지 않았다. 셀링은 예술을 예술로 만들어 주는 징표는 고전적 ‘아름다움(미)’에 있다고 보았다. 하지만 문제는 고전주의가 아름다움의 특징을 오해한데 있다. 고통과 걱정이 우리 인간적 ‘현실’을 형성하는 중요한 인자임에도 불구하고 사람들은 아름다움을 고통의 부재에, 걱정의 부재에서 찾고 있었다. 하지만 셀링은 정태적인 시각적 재현을 위해 조형미술이 걱정적인 운동을 도외시하는 것은 오류라고 보았다.¹⁸⁾ 걱정의 배제를 옹호하는 모든 예술이론은 형식의 본질과 아름다움의 실체를 잘못 파악하고 있다는 것이다.

셀링은 걱정이나 고통 등의 추함을 거부하고 아름다움을 절제된 형식에서 찾으려는 미의 개념을 문제 삼는다. 셀링에 의하면 아름다움의 근본 특성인 형식은 걱정의 위력에서 도피하지 않고 이것을 수용하고 이것을 견디어 내는 고유한 힘에서 성립한다.

18) 걱정에 대한 셀링의 논의는 레싱에 기원한다. 원래 미술을 문학보다 상위의 예술로 보는 전통은 ‘시는 그림과 같다’는 호라티우스의 명제로 거슬러 올라간다. 이 전통은 조형예술이 성행했던 바로크 시대에 강화되어 빙켈만의 시대에까지 이어진다. 레싱은 이 전통을 타파하여 문학을 미술로부터 해방하고 문학이 미술보다 상위의 예술임을 논증하려고 하였다. 빙켈만은 라오콘이 겪는 고통의 절제된 표현에서 그리스인의 ‘위대한 영혼’을 읽어 내지만, 레싱은 이에 동의하지 않는다. 레싱은 조각품 라오콘이 ‘아름다움’을 표현하기 위해 고통의 표현을 희생하였다고 주장한다. 오히려 문학이 시간 구조 안에서 인간의 행위(예를 들어 걱정)를 표현할 수 있기 때문에 오히려 고통의 표현에 적합하다고 주장한다.(고트홀트 에 프리임 레싱(윤도중 옮김), 같은 책, 47-74쪽 참조)

형태의 미가 손상되지 않으려면 걱정이 실제로 일어나는 것을 가능한 한 억제할 필요가 있다는 잘 알려진 이론적 처방이 있다. 하지만 우리는 이런 지침을 뒤바꾸어 표현해, 걱정이라는 것이 바로 미 자체를 통해 억제된다고 믿는다. 그래서 무엇보다 두려워해야 할 것은 걱정에 반대하여 긍정적인 힘을 내세우려는 정당한 요구가 성립하는 곳에서 도리어 소극적인 방식으로만 억제의 요구가 강조되지는 않을까 하는 점이다. 왜냐하면 미덕은 걱정의 부재가 아니라 도리어 이에 대한 정신의 위력에서 존재하듯이, 미 역시 멀리하거나 약화시킴으로써 보존되는 것이 아니라 걱정에 대한 미의 위력을 통해 유지되기 때문이다. 따라서 걱정의 힘들은 현실적으로 나타나야 하는 것이다. (310)

셀링은 빙켈만 등이 주창한 바 있는, 이른바 예술에서의 “자연의 이념화”¹⁹⁾에 의해 예술이 정의될 수 없다고 본다. 예술의 의도는 자연의 배후에 존재하되 자연 속에 있는 “진짜 존재하는 것의 표현”(302)에 있다. 예를 들어 자연의 각각의 식물이 보여주는 진정한 완전한 아름다움은 단 한 순간이며 따라서 식물의 “완전한 현존재는 한순간”(303)일 뿐이다. 바로 이 순간이 예술에 의해 표현됨으로써 예술은 “시간에서 식물의 본질을 끄집어 내어 <...> 그 본질을 그 순수한 존재 가운데, 본질적 생명의 영원 가운데 나타나게 하는 것”(303)이다. 이념이 최고의 한 순간에 완결

19) 셀링은 빙켈만과 멩스(A. R. Mengs)가 주장한 ‘자연의 이념화’에 반대한다. 빙켈만에 의하면 자연 그리고 심지어 가장 아름다운 물체들이라 하더라도 이들은 좀처럼 결함 없이는 존재하지 못한다고 주장한다. 그래서 현명한 예술가는 개개의 몇몇 아름다운 것들에 아름다움의 개념을 제한하지 않고 숭한 아름다운 물체들에서 통일적인 아름다움을 수립해 내어야 한다고 본다. 멩스도 예술은 자연의 미를 능가해야 한다고 주장한다. 자연 속에서는 완전한 미를 만날 수 없기 때문에 예술가는 온갖 피조물을 관통하는 가장 완전한 아름다움을 표현해야 한다는 것이다. 하지만 셀링은 빙켈만과 멩스가 주장한 ‘자연의 이념화’에 반대한다. 이들은 예술에 이상적 모방이론을 전염시킨 자로 간주되었다.(자세한 것은 심철민의 『조형미술과 자연의 관계』, 책세상, 2002, 각주7, 101쪽 참조)

된 것으로 표현됨으로써 이념은 현실과 더 이상 대립을 이루지 않는 것으로 파악된다. 본질이 형태와 분리되어 존재하는 것으로 생각되었을 때에는 형태는 본질의 제한이거나 본질에 적대적인 것이었다. 하지만 셀링이 보기에 “형태는 본질과 함께 또 본질을 통해 존재하는 것”(303)이기 때문에 본질 또한 형태로부터 제한 받을 수 없다.

셀링은 어떤 물체의 형태는 본질의 제한에서 성립한다는 관념에 동의하지 않는다. 오히려 형태는 창조적 힘이 “자신에게 부과하는 하나의 한도(Maß)로서”(303) 감각적으로 드러내 보인 것이다. 요컨대 자연의 형태는 본질의 제한이 아니라 자연에 속한 고유한 “한도 부여 능력”(das Vermögen eigener Maßgebung)이 탁월한 방식으로 드러난 것이다. 셀링은 유사한 사유방식을 개별자와 전체의 관계에도 적용한다. “사람들은 대부분 개별자를 부정적인 것으로, 말하자면 전체나 전부가 아닌 것으로 간주한다. 그러나 어떤 개별자도 자신의 제한 작용을 통해 존립하는 것이 아니라 오히려 자신에게 내재하는 힘에 의해 존립하며, 바로 이 힘과 더불어 하나의 고유한 전체로 전체에 맞서 자신을 주장하는 것이다.”(303)

2. 특성적인 것과 영혼의 표현으로서의 예술

셀링은 자연을 단순한 객체로만 간주할 뿐 자연의 창조적 힘을 본보기로 삼지 않는 모방 이론을 물리친다. 이런 맥락에서 셀링은 무엇보다 빙켈만의 관념적 자연 모방의 개념에 반대한다. 빙켈만은 자연을 창조적 생명력의 관점에서 보고 있지도 않으면서 자연의 이상적인 미의 표현을 예술의 목적으로 간주하고 있기 때문이다. 예술은 단순한 외관의 형태가 아니라 생명적 본질을 담고 있는 한 순간의 형태를 표현해 내야하는 것

이다. 자연이 형태를 낳는 산출의 힘을 지니고 있듯이 예술은 살아있는 창조적 개념으로써 자연과 관계를 맺어야 한다. 이런 관점에서 셸링은 어떠한 개별자도 생명적 전체와 분리되어 존재하는 것이 아니라 개별자 자체가 ‘하나의 고유한 전체로써’ 전체와 관련을 맺는다고 보고 있다.

이런 셸링의 동일성철학적 관점은 고대 미술 비평에서 화두였던 이른바 “특성적인 것”(das Charakterische)을 거부한데서 잘 드러난다. 고대 미술 비평의 한 개념이었던 ‘특성적인 것’이라함은 고대 연구가 히르트(A. Hirt)가 창안한 것으로서, 그에 따르면 “그리스인들에게는 ‘고귀한 단순성과 고요한 위대함’(빙켈만)도 ‘미’(레싱)도 아니며, 오히려 ‘특성적인 것’의 표현이 조형미술의 첫째가는 법칙”이라는 것이다. 히르트에 따르면 ‘특성적인 것’이란 “특정한 개별성”을 뜻하는 것으로서 예술작품이 완전성에 도달하는 것은 형식, 표현, 움직임 등에서 “특정한 개별성”이 드러날 때라고 보았다.²⁰⁾ 즉 고대미술은 이상미가 아니라 고통과 추를 포함한 다양한 ‘특정적인 것’을 묘사하였으며, 고대 미술의 완전성은 아름다움을 표현한데 있는 것이 아니라 대상과 상황에 적절히 조응하는 표현과 묘사를 성공적으로 찾는데 있다고 보았다. 그렇기 때문에 고대미술은 표현에서 어떠한 제한도 스스로 가하지 않았기 때문에 걱정을 묘사하는 데에도 어떠한 주저함이 없었다는 것이다.

하지만 셸링에 따르면 개체의 ‘특성적인 것’만을 표현한다고 해서 이것이 미를 이루는 것이 아니다. 개체의 ‘특성적인 것’은 전체와 분리될 수 없다. 셸링은 괴테를 인용하여 이를 보다 비유적으로 다음과 같이 설명한다.²¹⁾ “(괴테는-필자 추가) 특성적인 것과 미의 비례를 골격과 활기

20) 심철민, 『조형미술과 자연의 관계』, 각주8, 102쪽의 해설 참조.

21) 셸링의 언급은 괴테가 『예술논집』에서 피력한 다음과 같은 구절이다. “미가 특성적이어야 함을 인정은 하더라도 옹호하지 못한다는 것은 바로 특성적인 것이 미의 기초를 이루긴 하지만 미와 동일한 것은 아니라는 점을 말하는 것뿐이다. 특성적인 것과 미의 관계는 골격과 생생한 인간의 모습의 관계와 동일하다. 골격은 모든 고등한 유기적 형상의 기초가 되며, 외형을 정초하고 규정하고 있다. 그러

찬 외형의 비례와 비교한 바 있습니다. 이 탁월한 비교를 우리의 의미로 해석하자면, 자연에서 나타나는 골격이란 <...> 살아있는 전체와 분리될 수 없습니다. 단단한 것과 무른 것, 작용하는 것과 작용받는 것은 상호 전제하며 또 오직 상호적으로만 존재할 수 있다는 것은 사실입니다. 바로 그렇기 때문에 살아 있는 특성적인 것이라 함은 이미 그 형체 전체가 뼈와 살, 능동성과 수동성의 상호 작용으로 이루어진 것이다.”(307) 자연 사물이나 예술에서 그러하듯이 골격(즉 특성적인 것)은 결코 형태나 아름다움과 분리되어 있거나 이것들에 대립하여 존재하는 것이 아니라는 말이다.

셀링에 따르면, 자연에 존재하는 개별자는 자신이 지닌 개성의 힘을 생동적 특성으로 자신을 드러낸다. 하지만 히르트처럼 특성적인 것이 생동적 전체와 맺고 있는 유기적 관계를 부정하는 경우 예술이 표현해야 하는 “특성적인 것을 불충분하고 잘못 보는 결과를 낳는다.”(304) 예술의 대상은 제한된 개별체가 아니라 개체가 가지고 있는 생동적인 개념이어야 한다. 만일 예술이 개체의 공허한 외관만을 드러내는 경우 이 예술은 경직성을 띤 죽은 예술이다. 예술가는 “개체가 아니라 <...> 개체의 살아 있는 개념”(304)을 표현해야 한다. 개체가 가지고 있는 특성적인 것만을 드러낸다고 해서 이것만으로 예술이 되는 것이 아니다.

자연은 저급한 단계에서 최상의 인간에 이르기 까지 각 단계에서 “창조 전체가 최고로 외화된 작품”(304)임을 보여준다. 자연은 최하의 산물에서부터 이미 특성적이다. 식물의 생명은 수용적이지만 이 생명이 형태로 봉해져 고착되어 있지 않다. 동물계에서 생동적 특성은 보다 활동적이고 자유롭기 때문에 생명과 형태 간에 본격적 투쟁이 전개된다. 자연

나 그것이 외형 자체는 아니며 따라서 최종적 외관에까지 작용을 미치지 못한다는 것을 누구도 부정하지 않을 것이다. 바로 이 최종 외관을 우리는 유기적 전체의 총괄이자 외피, 즉 미로서 부르는 것이다.”(심철민, 『조형미술과 자연의 관계』, 각주14, 105쪽의 해설 참조.)

의 저급한 단계의 피조물에서는 전체 자연의 특성 가운데 일부의 특성만이 드러나는 반면 “유독 인간에게서만 완전한 존재 전체가 끊임없이 나타난다.”(305) 예술이 인간 형상을 주요 대상으로 삼는 것도 자연의 “예술충동”(304)이 인간 형상에서 최상의 상태로 전개되어 나타나기 때문이다. 『예술철학』에서 피력한 바 있듯이 “인간 형상은 이미 그 자체가 대지와 우주의 축약된 상이다.”²²⁾ 요컨대 “자연이 인간에게 모든 것을 집약시켰기 때문에 인간 형상은 자연의 다양한 전체를 반복하는 것이며, 인간 형상이야말로 자연이 두루 편력했던 광활한 영역을 압축적으로 반복하는 것이다.”(305) 따라서 예술이 인간 형상을 매체로 다루어 “전체적으로 완결적이고 아름답게 나타나기 위해서는 (인간 형상이라는 - 필자) 한정된 매체에 충실할 것이 요구된다. <…> 이 때 (예술가는 - 필자) 다양한 특성과 특징을 인간 세계에 나누어준 창조적 자연정신(*der schaffende Naturgeist*)²³⁾과의 싸움을 통하여 <…> 조형의 면에서 최고로 단순하지만 내용적으로는 무한한 최상의 아름다움을 성취해야 한다.”(305)

최상의 아름다움은 그 자체 어떠한 형태에도 종속되지 않기 때문에 특성 없이 나타난다. 하지만 특성적인 것은 아름다움의 기초를 이루기 때문에 이것과 함께 움직인다. 앞서 괴테의 비유에서 지적한 것처럼, 생동적인 형태 아래 골격이 받치고 있듯이 아름다움을 떠받치는 있는 것은

22) 셸링은 인간 형상의 형태학적 특징들이 각각의 상징적 의미를 가지고 있다고 본다. 셸링은 4가지 상징적 의미를 제시하는데, 1. 인간은 지상에서 완전히 독립한 직립 자세를 취한다는 것, 2. 인간 형상은 좌우 대칭을 지니고 있음, 3. 인간의 영양섭취와 생식 그리고 운동 체계가 두뇌에 종속된다는 점, 4. 정지 중에도 인간 형상은 완결적이고 완전한 균형을 이룬다는 점이다. 손이 가지고 있는 상징적 의미에 대해서도 “팔과 손이야말로 우주의 예술충동(*Kunsttrieb*)을 의미하며 또한 모든 것을 변화시키고 형성하는 자연의 전능함을 의미한다.”(자세한 것은 Schelling, *Philosophie der Kunst*, “인간 형상의 상징적 의미”, SW V, 604-609 참조)

23) 창조적 자연정신이란 곧 능산적 자연의 활동성을 의미한다.

특성적인 것이다. 자연의 각 단계에 있는 각각의 산물은 자신의 특성적인 것에 의해 형태를 갖추고 있듯이, 예술의 목적은 자연에서와 같이 특성적인 것과 형태를 결합하는데 있다. 예술은 자연을 모범삼아 특성적인 것을 보다 상위로 끌어 올림으로써 조각에서는 개별적인 것에서 다양성을 성취하고, 회화에서는 다양성이 지루하게 되지 않도록 해야 한다. 셀링은 바로 자연에서 특징적인 다양성이 조합을 성취한 모범을 볼 수 있듯이 두 예술가에 의해서 이것이 이룩되었다고 본다. 즉 다빈치에 의해 새로운 예술이 창설되었으며, 라파엘에 의해 숭고의 미에 도달하였다는 것이다. 특히 라파엘에 대해 부가적 설명을 추가하면서, “그는 스스로 새로운 예술을 산출하는 법을 터득했을 뿐 아니라 심지어 표현을 다양하게 함으로써 다시 예술의 균형을 깨뜨리는 방도에도 통달했음에도 불구하고, 단조롭고 생명력 없이 비현실적으로 드러내기 보다는 오히려 자연의 다양성을 아주 미세한 정도로까지 대담하게 표현했다”(309)고 한다.

앞서 지적한 바 있듯이 예술 이론에서 특징적인 것으로서의 열정은 일반적으로 거부되었다. 하지만 셀링은 균형(혹은 형태)을 위해 열정이 억제되는 것을 거부한다. 열정은 가능한 한 제한할 것이 아니라 가능한 한 미 자체를 통해 드러나도록 해야 한다. 열정을 억제하려는 것은 천박한 계몽주의적 도덕의 행태이거나 완고한 고전주의가 선진한 질제의 도덕이다. 셀링은 단순한 아름다움을 위해 열정을 억제하는 것을 다음과 같이 비난한다.

이들(천박한 도덕주의자들 - 필자 추가)은 사람들의 마음에 들기 위해 자신 속의 본성(예컨대 걱정 - 필자)을 기형화하고 또 행동에서 나타나는 긍정적인 측면 모두를 통째로 몰리쳤던 것이다. 그럼으로써 어떤 긍정적인 것을 보고 어떤 원기를 얻으려 했던 대중들은 결국 크게 잘못된 일에 참여하는 꼴이 되고 만 것이다.(310)

셀링은 ‘격정’과 같은 ‘특성적인 것’이 아름답게 현실화된 작품의 예로서 “라오콘”을 들고 있다. 이 작품에서 현실화된 아름다움을 셀링은 다음과 같이 설명한다. “마치 성난 파도가 산산이 부서지면서 해안 가득히 밀려오지만 완전히 엄습하지 않는 것과 마찬가지로, 설령 (격정의 - 필자) 힘들이 완전히 분출되더라도 <…> 확고히 정초된 미의 형태들에 기반해서 이 힘들이 억제되는 것을 볼 수 있다.”(310)

셀링은 그리스 비극의 격정의 순간에 ‘영혼의 미’가 가장 생동적으로 드러난다고 본다. 소포클레스의 “오이디푸스”의 비극적 고통이 우미에 의해 보호되고 있듯이, “고뇌의 힘, 솟구치는 감정의 힘을 억누르는 것은 예술의 성향과 목적에 위배된다.”(313) 시문학에서 뿐 만 아니라 조각에서도 감각적 우미가 고통을 견디어 내는 인륜성과 융합됨으로서 최고의 미를 성취할 수 있다. 셀링은 이를 성취한 조각으로 ‘니오베’(Niobe)²⁴⁾를 들면서, 이 작품에서 모든 개별적인 요소들이 사랑의 어머니라는 근원상에 의해서 상호 결합되어 있다고 본다.

니오베의 작가는 자연정신을 밝게 드러냈을 뿐 아니라 우미를 통해 인륜성과 감각적 현상을 성공적으로 결합시켰다. 이 작품이 사람을 감동시키는 것은 “인륜적 선함과 감각적 우미가 완전히 융합”(315)함으로써 기적의 힘을 느끼게 하기 때문이다. 니오베는 감상자로 하여금 자연과 영혼이 근원적으로 서로 일치됨을 깨닫게 한다. 감상자는 “온갖 대립은 단지 그렇게 보일 뿐이며, 사랑이야말로 모든 본질의 끈이며 순수한 선함

24) 전설에 따르면 테베의 왕의 아내인 니오베는 일곱 명의 아들과 일곱 명의 딸을 두어 자식 복이 많은 것을 무척 뽐냈다. 심지어 제우스와의 사이에 아폴론과 아르테미스의 두 남매를 둔 여신 레토 보다도 자기가 더 훌륭하다고 자랑했다. 이에 화가 난 레토는 아폴론에게 니오베의 아들을 죽이게 하고, 아르테미스에게 그녀의 딸들을 죽이게 하였다. 한꺼번에 자식을 잃고 비탄에 빠진 니오베는 고향에서 밤낮을 울며 탄식하다 돌이 되고 말았다. 셀링이 논하고 있는 작품은 막내딸을 데리고 있는 니오베의 조각이다. 참조 <http://www.maicar.com/GML/NIOBIDS.html>. 이 작품은 피렌체의 우피치 미술관에 소장되어 있다.

이야 말로 창조 전체의 근거이자 내용이라는 확신에 이르게 된다.”(315-6) 요컨대 조형미술은 자연을 영혼을 눈뜨게 해주는 매개물로 삼음으로써 예술과 자연의 관계는 최상의 정점에 도달하게 된다.

3. 미술의 역사와 예술가

셀링에 의하면 조형미술에는 영혼이 질료와 맺는 방식에 따라 두 가지 양식, 즉 조각과 회화가 존재한다.²⁵⁾ 우선 조각은 자신의 이념을 물체적인 것을 통해 표현하기 때문에 최고의 작품에서는 영혼과 질료가 완전한 균형을 이룬다. 만일 조각에서 질료에 더 큰 비중을 두거나 아니면 영혼의 표현에 더 많은 비중을 두게 된다면 이는 조각의 이념에 어긋난다. 벙켈만이 “아폴로 벨베데레”를 두고 언급한 바 있듯이 이 작품이 완전성에 도달한 것은 작품의 창조자가 정신적 목적을 이루는데 요구되는 것 이상의 질료를 취하지 않았으며, 그 역으로 질료에 과도하게 정신적인 것을 부과하지 않았기 때문이다. 조각은 “정신적인 것”이 “물체적인 것”과 균형을 이루는데 존립한다.(316) 하지만 회화의 성격은 조각과는 다르다. 회화는 조각처럼 물체적인 것을 통해 표현하지 않고 “빛과 색채, 즉 비물질적이고 거의 정신적인 수단을 통해서”(317) 표현한다. 회화는 조각과는 달리 질료에 비중을 부과하지 않기 때문에 회화는 정신의 이념을 드러내는데 유리하다. 따라서 회화의 적합한 대상은 좀 더 고상한 열정, 특히 영혼의 신적인 특성을 표현하는데 적합하다.

셀링에 따르면 고대에는 철저하게 조형적으로 사유했기 때문에 조각이 발달하였다. 이에 반해 근대에는 “영혼이 계시를 견디어 내는 기관”(318)

25) 주지하듯이 『예술철학』에서 조형예술은 3영역으로 구성되어 있다. 음악, 회화, 조각이 그것이다. 셀링은 『조형미술과 자연의 관계』에서 음악에 대해 언급하지 않는다.

으로 간주되기 때문에 회화가 우위를 차지하였다. 『예술철학』에서 개진한 바 있듯이 고대예술이 일반적으로 “실재적인 것, 본질적인, 필연적인 것에 치중한 반면, 근대예술은 <…> 이념적인 것, 비본질적인 것 그리고 우연적인 것”²⁶⁾의 표현에 역점을 두었다. 조각이 고대 그리스의 세속적 예술의 생산방식을 도식적으로 보여주고 있다면, 회화는 특히 기독교적 근대가 요구하는 것들에 대해 응답하기에 훨씬 자유로운 예술로 파악되었다. 이는 근대 종교가 오로지 정신적 내면성에 의거하고 있듯이 근대 회화 또한 이와 동일한 원리에 서 있다는 뜻이다. 회화적 이미지는 이념의 표현이다. 회화적 상의 궁극적 의미는 그려진 형상이 무엇을 그렸는지가 아니라 “어떤 심정의 표현이나”²⁷⁾에 달려있다.

조각에서 회화로 넘어 온 예술사적 변천은 회화 자체 안에서 그대로 반복된다. 셸링은 영혼의 표현이라는 관점에서 회화의 구체적 발전 단계를 제시함으로써 회화에도 역시 예술철학의 보편성이 적용됨을 보이고 있다.²⁸⁾ 첫 번째 단계는 미켈란젤로이다. 그의 예술에서는 “진지한 심원함과 자연의 힘이 우미나 영혼의 감흥을 위한 소질을 지배하고 있음에 따라 <…> 근대 회화가 가지고 있는 순수 조형의 힘의 극대치”(319)를 보여주고 있다. 셸링에 따르면 시스티나 성당의 “최후의 심판”에서 “미켈란젤로는 인간의 형상에 깊이 숨어 있는 밑바닥으로 이끌릴 정도로 끔찍한 것을 피하지 않았다. 아니 도리어 이를 의도적으로 추구하는가 하면

26) Schelling, *Philosophie der Kunst*, SW V, 499

27) 심철민, 『셸링 “예술철학”에 나타난 예술 개념의 분석』, 서울대학교 대학원, 2005, 139쪽.

28) 셸링에 따르면 “가장 위대한 대가들의 사례와 그들의 역사 자체가 바로 회화의 이런 무제한의 보편성을 입증하고 있다”(318)는 것이다. 셸링은 『예술철학』에서 근대 화가들에 대한 상세한 논의를 전개하는데, 소묘에서는 미켈란젤로를, 명암법에서는 코레지오를, 그리고 채색에서는 티치아노를 대표적 화가로 든다. 셸링은 라파엘이 이 모든 영역에서 균형을 이룬 표현에 도달하였으며, 그런 면에서 ‘근대 예술’의 최고봉을 이룬다고 보았다.(심철민, 『조형미술과 자연의 관계』, 각주23, 108쪽, 그리고 Schelling, *Philosophie der Kunst*, SW V, 519쪽 이하 참조)

자연의 어두운 작업장에서 태연하게 이것의 심지를 켜기도 하였다. 섬세함이나 우미, 마음에 드는 요소를 제거하는 대신 그는 힘의 극대치를 거기에 메우는가 하면, 표현들을 통해서 경악을 불러일으키기도 한다.”(319) 근대화화의 거장인 미켈란젤로에게서는 진지함과 자연의 힘이 우미나 영혼의 감수성 보다 지배적인 특성으로 나타남으로서 조형적 힘의 극대치를 보여주고 있다.

레오나르도 다빈치에서 질료와 영혼의 균형에 도달하지만 그는 단지 코레지오의 선구적 단계일 뿐이다. 코레지오에게서 근대 회화사의 두 번째 단계가 시작한다.²⁹⁾ 그의 작품들이 “감각적 영혼”의 아름다움을 표현하고 있는 것은 바로 “명암(Helldunkel)이거니와, 코레지오는 다른 어느 누구보다도 이것을 잘 터득하고 있었다. 말하자면 그 화가에게서 어둠이 질료의 자리를 대신하면서 <…> 어둠이 빛과 영혼의 순간적인 현상을 드러내야 하는 소재가 되었다. 그에게서 어두움과 밝음과 잘 화합하여 이것에서 하나의 본질, 즉 하나의 육(肉)과 혼(魂)이 생겨난 만큼, 정신적인 것은 육체적인 것으로, 육체적인 것은 정신의 단계로 고양되어 나타나게 되었다.”(320) 셀링은 어두움에 질료를 그리고 빛에 영혼을 대비시킴으로서 명암에서 육체와 정신이 융화되고 합일되는 단계에 도달하였다고 본다.³⁰⁾

29) 이를 셀링은 다음과 같이 설명한다. “첫 번째 위력과 거센 생성의 동력(미켈란젤로-필자 추가)이 진정되고 나자, 영혼 가운데 자연정신이 빛나면서 고상한 미(Grazic)가 탄생합니다. 이 단계에 이른 것이 레오나르도 다빈치에 뒤이은 코레지오 미술이다.”(319)

30) 셀링은 『예술철학』에서 자연에서의 세 가지 통일성이 회화에서 되풀이 되는 형식으로서 드로잉(Zeichnung), 명암(Helldunkel) 그리고 채색(Colorit)을 들고 있다. 셀링은 『예술철학』에서 ‘어두움’을 질료와 대비하지는 않는다. 여기서 셀링은 명암이야말로 “가상을 최고도로 증강시키는 <…> 회화의 가장 매혹적인 부분”(SW V, 533)으로 보면서 코레지오의 “그리스도의 탄생”을 명암의 효과를 통해 숭고하고 신비한 아름다움에 도달한 대표적 작품으로 간주하고 있다. (참조: <http://www.artbible.org/painting-book-matthew-40/#.VwoQGk9J19D>)

코레지오에 의해 도달한 질료와 영혼의 균형은 라파엘에게서 정상에 도달하면서 역사적 완결을 이룬다. 그는 화가이자, 철학자이며 시인이었기에 그에게서 실천적, 이론적 그리고 시적인 지식이 서로 조화를 이루었다. “그에게서 예술은 자기 목적을 달성했으며, 또한 신성과 인간성의 순수한 균형이 거의 한 지점에 존재하기 때문에 그의 작품들에서는 유일함이라는 봉인이 찍혀 있다.”(320) 셸링은 라파엘이 회화적 발전의 정수임을 확인하면서도 영혼과 질료의 순환적 관계에서 영혼에 무게 중심을 두었음을 강조한다. 셸링에 따르면 영혼에 큰 비중을 둔 회화는 라파엘보다 더 높은 단계는 아니지만 바로 “영혼의 화가”(319)인 귀도 레니(Guido Reni)에게서 나타났다. 특히 그의 “마리아의 승천”³¹⁾에서는 조형적으로 투박하고 엄격한 모든 것이 최후의 흔적에 이르기까지 제거되었다고 평하면서 셸링은 보다 감동적인 설명을 부가한다. “마치 그림 자체가 견고한 상태에서 자유롭게 해방된 프시케마냥 나름의 능력으로 빛을 발하며 날아오르는 것처럼 보인다. <...> 거기에는 <...> 부드러움(morbidezza)라는 말로 묘사할 수 있는 저 덧없는 육체에 이르기 까지 모든 것이 수용성과 고요한 인내를 표현해 주고 있으니, 이것은 파라엘이 기도하는 교황과 한 성녀에게 육체를 덧입고 강림하는 천상의 여왕을 묘사하는 것(=시스틴 마돈나)³²⁾과는 진적으로 다르다.”(321)

31) 참조: <http://www.pinakothek.de/guido-reni/himmelfahrt-mariae>. 이 그림은 현재 뮌헨의 알테피나코텍(Alte Pinakothek)에 있다.

32) 참조: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Raffaell_Sixtinska_madonna.jpg. 셸링은 라파엘의 “시스틴 마돈나”(=“성스러운 대화”)를 드레스덴에서 직접 감상한 적이 있고 자신의 평가를 각주에서(324-325) 미술사학자 피오릴로(Johann D. Fiorillo)의 『조형미술사』(Geschichte der zeichnenden Künste, Göttingen 1798)를 들어 정당화하고 있다. 이 문헌 외에 셸링은 모르겐슈테른(Carl Simon Morgenstern)의 “드레스덴 미술관의 라파엘의 마돈나”(Rafaels Madonna in der Gallerie zu Dresden, 1798), 그리고 빙켈만의 『그리스 미술 모방론』을 참조하였다.(Arne Zerbst, Schelling und die bildende Kunst. Zum Verhältnis von kunstphilosophischem System und konkreter Werkkenntnis, München 2011, 245쪽 참조.) 현재 이 그림은 드레스덴의 Gemäldergalerie Alter Meister에 있다.

질료와 영혼의 관계에 따라 규정된 셀링의 예술철학적 도식과 이에 상응하는 예술사적 발전을 정리한다면, 초기 단계에 미켈란젤로가 있으며 여기서는 영혼에 대한 질료가 우위를 점하고 있다. 질료와 영혼 간의 균형이 코레지오의 예술에서 이루어지며, 레니의 작품에서 물질 보다 영혼에 무게를 둔다. 미켈란젤로에서 코레지오로 이어지는 발전 과정을 『예술철학』의 도식적 모델과 비교해 보면, 미켈란젤로는 ‘드로잉’의 단계이며, 코레지오는 ‘명암’의 단계에 속한다. 셀링은 『예술철학』에서 드로잉과 명암의 무차별에 도달한 화가로서 티치아노를 들고 있으나, 강연에서는 그 대신 귀도 레니를 들고 있다. 요컨대 질료를 거쳐 영혼에 도달하는 발전 과정은 미켈란젤로, 코레지오 그리고 귀도 레니의 3단계의 예술적 상황을 관통한다. 라파엘이 전체 체계에서 차지하는 고유한 위치는 소재와 영혼의 균형이라는, 코레지오와 동일한 곳이지만, 엄밀히 말해 셀링은 코레지오 보다는 라파엘을 약간 상위에 둔다. 라파엘은 미켈란젤로 - 코레지오 - 레니의 3자 구도 가운데 중심을 차지하며 삼각형에서 꼭지점과 같이 정상에 도달한 화가로서 근대미술사의 체계적 도식을 완결했다고 볼 수 있다.

4. 나오면서

귀도 레니의 작품은 회화에서 영혼에 더 많은 비중을 둘 수 있을 가능성을 보여준다. 하지만 셀링은 예술이 추구해야 하는 가장 일반적인 이상은 질료와 영혼(또는 이념)이 균형을 이루는데 있다고 본다. 살펴본 대로 “자연의 심연”(321)에서 흘러나온 예술작품은 처음 단계에서는 한정적으로 자신을 드러내다가 풍부하게 자신을 전개하는 과정을 거쳐 드디어 우미와 영혼의 표현의 단계에 도달하였다. 셀링은 이런 단계적 변화

를 조형미술의 예술사적 변천 과정에서 확인하였다.

자연은 “자신의 창조력”(322)을 피조물에 옮겨 놓는 방식으로 자신을 실현한다. “정신적 생산력”(322)으로서의 자연의 창조력은 예술가에게 옮겨가고 이들에 의해 결국 예술작품에서 자연의 창조력이 실현된다. 예술가의 능력은 “자연의 순수한 선물”(322)로서 자연에 의해 그들에게 부여된 것이다. 예술가의 창조성은 자연의 창조성에 뿌리를 두고 있다. 자연과 예술의 창조성은 순환관계에 있다. 셸링은 아름다움과 예술의 기반이 “자연의 생명성”³³⁾에 있다고 본 것이다.

셸링은 당시 일반화되었던 모방이론에 반대하여 예술이 근원을 지향해야 할 것을 주장하였다. 지오토(Giotto)와 페루지노(Perugino)와 같은 새로운 근대 예술의 주창자들이 한 것처럼 현재의 예술은 “자신만의 길 위에서, 그것도 나름의 독특한 힘으로 창조”(326)해 나가야 한다. 이들 예술가들의 예술충동은 근원적으로 미에 정향되어 있었기 때문에 이들은 고대의 작품들을 모방하지 않았다. 그렇기 때문에

그들은 우미의 시대가 도래할 때까지 저 숭고한 고대에 맞서 그저 소박하고 기교 없이 건조하게 드러내는 것을 부끄러워하지 않았으며, 또 오랫동안 빈약한 꽃봉오리를 피웠는데도 이를 부끄러워하지 않았다. 이런 이유로 우리는 지오토에서 라파엘의 스승(=페루지노)에 이르는 좀 더 이른 시대의 거장들의 작품들을 지금도 여전히 일종의 경의로 아니 애호의 한 종류로 여기고 있는 것이다. (325)

33) 셸링은 비평가 루덴(Heinrich Luden)을 비판하는 가운데 ‘자연의 생명성’을 주장한다. 루덴은 미는 예술에서만 가능하며 자연미는 불가능하다고 보았다. 자연에는 지속적이고 불변적인 현상은 존재하지 않으며 자연에는 오직 무상한 개별자 이외에는 존재하지 않는다는 것이다. 이에 대해 셸링은 동일성철학의 입장에서 이를 비판한다. 이 세계에는 “(A)신적인 것, (B)이것이 드러나는 곳인 개별자, (C)이런 결합에서 생겨난 것, 즉 신적인 것이자 동시에 지성적인 것이 존재한다. <...> 그런데 그 논자(루덴)는 A, B, C 가운데서 오직 B만을 보고 있을 뿐이다.”(심철민, 『조형미술과 자연의 관계』, 각주37, 114-117쪽 참조)

셀링에 따르면 고대 조각이나 회화는 근대 회화의 건립자들(지오토, 페루지노, 치마부예)의 모방의 대상이 될 수 없었다. 이들 예술가들의 시대에는 아직 어떤 고대 작품도 발견되지 않았기 때문에 고대인이 남겨 놓은 전범을 모방한다는 생각은 불가능하였다. 이들 근대 회화의 개척자들의 유일한 연구 대상은 “자연”(324, 각주 38)이었다. 지오토의 작품이 주목받는 것도 그가 자연 탐구에 심혈을 기울였다는 점이며, 후대의 미술가들 역시 지오토의 선례를 좇아 작업해 나갔다는 것이다. 요컨대 자연을 모방의 전형으로 삼은 근대 미술가들이야 말로 추종할만한 전례가 되지만, 근대 미술가 자신들이 모방의 대상이 되어서는 안된다는 것이다.

셀링은 모방론과 관련한 물음을 심화하여 미술사학자 피오릴로의 권위에 기대어 『예술철학』에서도 중추적 역할을 했던 일련의 예술가들을 언급한다. 모범적인 이탈리아 화가들은 고대 작품을 모방의 대상으로 간주하지 않았다. 예술가들은 고대 미술품을 발굴하고 수집하기 이전에 “자연이 제공해준 아름다운 것들에 만족해야 했으며, 이 같은 근면한 관찰로 얻을 수 있었던 이득은 이런 관찰을 통해 예술에 대한 좀 더 학문적인 작업이 준비되었다. 그리고 레오나르도 다빈치나 미켈란젤로 같은 철학적 예술가들이 자연의 현상을 그 근저에 놓여 있는 완고한 법칙에 이르기까지 연구하기 시작하면서”(322) 이들은 피렌체 학파를 최고 정상으로 끌어 올렸다는 것이다. 물론 다빈치, 미켈란젤로 그리고 라파엘의 시대에 고대 예술품이 발굴되고 재발견되기 시작하였을 때에도, 이들은 결코 고대 작품을 모방하지 않았다. 셀링에 따르면 자연의 탐구로 방향을 잡은 근대 미술가들은 “한번 접어든 길을 신뢰하였으며 또 전적으로 자기 자신으로부터 완성해 나갔다. 다시 말해 외부의 어떤 것도 자기 자신 안에 키우지 않으면서 도리어 독특한 방식으로 저 모범들의 목표(즉 자연 탐구 - 필자)를 추구해 나갔으며 또한 최종 완성 지점에서 그 모범들과 서로 일치하였다.”(322)

하지만 셀링에 따르면 모방의 정신이 아니라 그 형식만 추종한 일련의

흐름이 존재한다. 카라치 형제의 시대³⁴⁾에 이르면 고대 예술의 모방은 정신에 따라 고유한 감각을 형성하는 방향과는 전혀 다른 것을 뜻하는 형식적인 원리가 되었다. 형식적 원리는 예컨대 푸생을 통해 구현되면서 프랑스 사람들의 예술이론을 형성하게 되었다. 셸링은 독일에서도 자연 정신의 모방이라는 모방의 근원적 의미에 대한 망각이 맹스를 통해 그리고 빙켈만의 이념을 오해함으로써 발생하였다고 본다. 이런 잘못된 모방 이론을 넘어설 때에만 새로운 예술에 대한 희망이 열린다. 따라서 현시대를 위해 근원적 예술을 부흥시킬 가능성에 관한 모색이 요구된다.

셸링이 보기에 예술의 부흥은 개개인의 힘으로 이뤄지는 것이 아니다. 예술은 마치 식물이 대기나 날씨 영향을 받듯이 “공공의 정서에 의존하며, 더욱이 숭고와 미에 대한 일반화된 열정이 필요하다.”(326) 메디치가문이 예술에 대한 위대한 열정을 불러일으키고 페리클레스 시대에 아테네 예술의 전성기를 이룬 것처럼 예술은 공공의 삶이 예술을 끌어 올리는 힘에 의해 가동될 때 번성하게 된다. 예술의 부흥은 “내적인 심정과 정신의 힘이 생생하게 움직이도록 하는, 소위 우리가 열정주의(Begeisterung)라고 부르는”(326) 공공의 정서적 함양에 달려있다.

따라서 셸링은 사고의 변혁, 즉 이념들의 변화만이 최악한 상태의 예술을 끌어 올릴 수 있으며, 새로운 지식, 새로운 믿음만이 예술로 하여금 활기를 떨 수 있게 할 수 있다고 본다. 이럴 때 예술적 이상으로 간주된 ‘라파엘’과 견줄만한 또 다른 예술가를 기대할 수 있다고 본다. 셸링은 사실상 이런 변혁의 이상형을 자신의 조국에서 발견하는데, 그가 다름

34) 셸링은 “16세기 말 그리고 17세기 초 예술의 늦어름”(326)에 탄생한 예술이 “근원적인 데로 돌아가지 못함으로써”(326) 스스로 새로운 꽃을 피울 수 없었음을 언급한다. 여기서 늦어름에 탄생한 예술은 카라치 형제(Lodovico, Agostino, Annibale Carracci)를 가리킨다. 이들은 르네상스에서 바로크로 넘어가는 과도기의 마니에리즘 화풍을 주도하였다. 셸링이 보기에 이들은 르네상스 화가들이 추구했던 자연 정신의 탐구를 포기하고 단지 외면적 형식만을 추종한 것으로 평가되었다. (심철민, 『조형미술과 자연의 관계』, 각주38, 119쪽 이하 참조.

아닌 뒤러(A. Dürer)이다. 칸트가 정신적인 영역에서 사고방식의 혁명을 입증해내고, 케플러가 행성의 운동법칙을 정식화해 내었듯이 셀링은 독일 민족의 학문적 업적은 “독특한 예술에서 결말을 지을 것”(328)이라고 예견한다. 셀링에 따르면 막시밀리언 1세와 그의 만아들 루드비히 1세의 치세 하에 바이에른에 널리 퍼진 소위 예술에 대한 소위 ‘열광주의’는 생명의 씨앗을 곳곳에 뿌렸으며, 이에 따라 나타난 예술 영역에서의 성과가 곧 뒤러임을 천명한다.

참고문헌

- 레싱(윤도중 옮김), 『라오콘—미술과 문학의 경계에 관하여』, 나남, 2008.
- 신채기, “17세기 네덜란드 풍경화 연구의 방법론 재고”, 계명대학교 『인문학 연구』, 2014.
- 심철민, 『조형미술과 자연의 관계』, 책세상, 2002.
- _____, 셸링 ‘예술철학’에 나타난 예술개념의 분석, 서울대학교, 2005 (박사 학위).
- 스톨니쯔, 제롬, 『미학과 비평철학』, 이론과 실천, 1991.
- Schelling, *Über das Verhältniß der bildenden Künste zu der Natur*, Sämtliche Werke(SW VII), hg. v. Karl Friedrich August Schelling, Stuttgart/Aussburg 1856-1861.
- _____, *Philosophie der Kunst*, Sämtliche Werke(SW V), hg. v. Karl Friedrich August Schelling, Stuttgart/Aussburg 1856-1861.
- _____, *Ideen zu einer Philosophie der Natur als Einleitung in das Studium dieser Wissenschaft*(1797), Sämtliche Werke(SW II), hg. v. Karl Friedrich August Schelling, Stuttgart/Aussburg 1856-1861.
- _____, *Philosophische Untersuchung über das Wesen der menschlichen Freiheit und die damit zusammenhängenden Gegenstände*, Sämtliche Werke(SW VII), hg. v. Karl Friedrich August Schelling, Stuttgart/Aussburg 1856-1861.
- Boeder, Heribert, *Grund und Gegenwart als Frageziel der frühgriechischen Philosophie*, Den Haag 1962.
- Jähnig, Dieter, “Schöpfung und Geschichte. Zu Schellings Vortrag ‘Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur’ von 1808”, in: *Der Weltbezug der Künste*, München 2011.
- Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Hamburg 1985.

Tillette, Xavier, *Schelling im Spiegel seiner Zeitgenossen*, hg. v. Xavier Tillette, Turin 1974.

Zerbst, Arne, *Schelling und die bildende Kunst. Zum Verhältnis von kunstphilosophischem System und konkreter Werkkenntnis*, München 2011.

참조: <http://www.maicar.com/GML/NIOBIDS.html>.

참조: <http://www.artbible.org/painting-book-matthew-40/#.VwoQGk9JI9D>

참조: <http://www.pinakothek.de/guido-reni/himmelfahrt-mariae>.

참조: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Raffael,_Sixtinska_madonna.jpg.

Schelling und die bildenden Künste

Park, Young-Sun (Chung-Ang Univ.)

Es handelt sich im Aufsatz darum, die Grundlinie Schellings von bildenden Künsten zu untersuchen. Schelling hat schon in der "Philosophie der Kunst"(1802) von der bildenden Kunst als realer Reihe von dem absoluten Produktionsprinzip diskutiert. Fünf Jahre später behandelt Schelling in seiner Rede "Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur"(1807) zuerst von der Frage der Nachahmung. Nach Schelling soll die Natur als die Quelle der Kunst zwar nachgeahmt werden. Aber das Wesen der Natur bleibt bei den zeitgenössischen Künstlern selbst unbeachtet. Die bildende Kunst soll eigentlich die hervorbringende Kraft der Natur ausdrücken. Trotzdem gleicht sie der Natur als ein Aggregat der toten Dingen. Das solcherart schiefe Verhältnis von Kunst und Natur wurde von Winckelmann nicht begründet. An diese Stelle der toten Natur traten bei Winckelmann bloß die toten Werke des Altertums. Zweitens bestreitet Schelling die Ansicht, den Ausdruck des sogenannten Charakterischen als das Wesen der Kunst zu sehen. Nach Aloys Hirt sollt der Gegenstand der Kunst das begrenzte Individuelle wie z.B. Form, Bewegung sein. Aber Schelling behauptet, daß das Charakterische immer mitscheint, da es die Basis der Schönheit ausmacht. Drittens fällt nach Schelling die kunstphilosophische Systematik mit der Entwicklung der Kunstgesichte von einer plastischen zu einer seelischen Malerei zusammen. Demnach entwickelt sich die Malerei von Michelangelo durch Leonardo da Vinci, Correggio und Guido Reni, und Raffael steht auf dem möglichen Gipfel

der Malerischer Entwicklungen. Viertens beendet Schelling seine Rede mit der Hoffnung, daß die künstlerische Erfolg bei Albrecht Dürer endigen wird, sowie die wissenschaftliche bei Kant und Kepler erreicht wurde.

Key words: Bildende Kunst, Nachahmung, Winckelmann, Guido Reni, Raffel, Dürer

박영선 E-mail: yspk57@cau.ac.kr

투 고 일	2016년 04월 11일
심 사 일	2016년 04월 27일
게재확정	2016년 05월 11일