

## 헤겔의 회화 미학 - 네덜란드 회화의 황금기에 대한 재발견

클라우스 피베크 (예나)

번역: 박정훈 (서울대)\*

[1] 렘브란트 및 그의 동료들과 헤겔이 만나는 지점은 어디인가? 근대적 철학함의 이 위대한 장인과 네덜란드 회화 예술 사이에, 근대 철학의 이 대가와 네덜란드 회화의 거장 사이에 어떤 중요한 접점이 있는가? 근대 철학의 황금기라 할 독일 관념론 유파를 대표하는 이 철학자는 왜 렘브란트의 그림에서, 황금기 네덜란드 화파에서 정신 및 자유의 위대함을, 회화에서의 혁명을, 네덜란드 회화술의 근대성\*\*을 인식했는가? 왜 헤겔은 [자신의 시대인] 19세기에도 여전했던 불신에, 즉 그저 소품(小品)이나 그릴 뿐인 변변찮은 작가들의 유파라고 여긴 것에 반대했을까? 왜 이들을 화폭에 펼친 색채와 빛의 대가라고 보았을까? 자부심 강한 시민, 야채와 생선을 파는 여인, 구걸하는 자, 풍경, 네덜란드식 풍차, 수확하거나 선술집에 있는 농부, 피아노를 연주하는 여인, 운하에서 스케이트를 타는 모습, 꽃다발, 아침 식사, 꺾쇠쇠한 베이컨을 놓아둔 덮에 걸린 쥐 한 마리 등(GW 28, 1, 435)\*\*\* - 일상의 평범한 장면일 뿐인 이런 것들을 묘사한 저들의 그림에 헤겔은 어떻게 매력을 느꼈을까?

[2] 이 국면은 예술 세계에 대해 헤겔이 얼마나 몰두했는가를 단적으로 보여주는 사례다. 이러한 몰두로 인해 ‘예술의 전 영역에 특유한 정신이 스민다.’ 이로써 헤겔이 ‘판타지로 작업하는 감각이 부재한, 상상하고 추상적인 논리학자’라는, 이미 1844년 카를 로젠크란츠가 거부했던 그 풍문을 완전히 잠재울 수 있게 된다.<sup>1</sup> 헤겔은 논리적 개념의 ‘회칠 더하기’\*\*\*\*만을 반겼던 게 아니다. 예술은 인간의 자기확신[확인]을 위한 최고 형식들 가운데 하나로 보였고 색채의 마법사들에게 매료되었다. “그는 음악에 열정적으로 빠져 있었고, 회화에 대해서는 타고난 안목을 지니고 있었다. 시문학 전반에 정통하였고 조각과 건축에 대해서도 지극히 개방적 감수성만은 지니고 있었으며 이를 지속적으로 갈고 닦으려 했다.”<sup>2</sup>

\* 독일어로 된 강연문을 기준으로 번역하였다. 독일어 강연문의 페이지를 삽입하였다. 특별한 언급이 없는 “[ ]”는 역자의 추가다. 번역문의 소소한 오류는 별도의 언급 없이 역자가 바로잡았다.

\*\* ‘Modernität’를 ‘현대성’이라 읽을 수도 있다. 이 말은 비단 헤겔에게 ‘현대성’을 떨 뿐만 아니라 우리가 회화의 현대성을 논할 때 생각하는 그 지평까지 해당하는 내포를 지닌 말로 이 글의 저자는 ‘모더니티’를 이해하고 있다.

\*\*\* **[각주는 역자의 주, 미주는 저자의 주]** Hegel, *GW*, Bd. 28, 1., *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst I. Nachschriften zu den Kollegien der Jahre 1820/21 und 1823*, hrsg. v. N. Hebing, 2015, S. 435. 여기서 저자는 크로마이어(C. Kromayr)의 1823년 헤겔 미학 강의 필기록에 언급된 내용을 활용하고 있다. 28, 1권은 20/21년 겨울학기과 23년 여름학기, 2권은 26년 여름학기, 그리고 3권은 28/29년 겨울학기 미학 강의 필기록을 담고 있다.

\*\*\*\* 저자는 여기서 『법철학 강요』 서문(Vorrede)의 말미에 등장하는 ‘철학이 회칠이 된 현실에 회칠을 더한다’라는 구절(TWA 7, 28)을 염두에 두고 있다.

## 미학 및 미술사에서의 패러다임 전환

살펴봐야 할 핵심 내용으로 미학에서의, 그리고 회화 예술의 역사에서의 패러다임 전환이 있는데, 이는 곧 빈켈만이 추종한 고대 고전주의와 프리드리히 쉴레겔로 대표되는 기독교적 낭만주의를 헤겔이 극복한 과정이기도 하다. - 스티븐 홀게이트에 따르면 이것은 ‘회화 자체의 본성에 대한 정교한 해석’, 즉 ‘회화 예술에 대한 철학적 해석’\*이다.<sup>3</sup> 17세기(네덜란드 황금기) 네덜란드 화파를 재발견할, 즉 재발굴하고 재평가하여 복원할 근본 충동 및 이론적 주요 동기를 [3] 헤겔의 예술철학이 부여하였다. 그의 예술철학에서 특히 풍경화 및 장르화는 근대\*\* 예술의 전범으로 평가받는다. “후기 네덜란드 화파”(Kehler,<sup>\*\*\*</sup> 152)<sup>4</sup>의 회화에 대한 철학적·미학적 재고찰 및 정당화를 확고히 수행하면서 헤겔은 “네덜란드 양식의 자유”(Heimann,<sup>\*\*\*\*</sup> 49)를 강조했다. 이 획기적인 미학적·미술사적 승인에 뒤이어, 베를린 미술사학파의 대표 학자인 구스타프 프리드리히 바겐, 프란츠 쿠글러, 카를 슈나제, 하인리히 구스타프 호토 등이 헤겔의 정신을 정확히 따르면서 탁월한 이론적 연구를 하였다.<sup>5</sup> 언급된 저 베를린 미술사가들은 미술사를 학문으로, 학술 분과로 정초하는 데 가장 중요한 역할을 한 이들로 간주되며, 이들은 헤겔의 예술철학과 그의 회화 미학에 뿌리를 두었다. 이런 의미에서 저명한 미술사가 에른스트 고펜리치는 헤겔을 “미술사의 아버지”라고 칭한 바 있다.

\*

예술철학에 관한 강의에서, 그리고 다른 문헌에서 헤겔은 황금 시대 화가의 이름을 일부 언급하는데, 렘브란트, 안토니스 반 다이크, 아드리아엔 반 오스타데, 헤라르트(헤리트) 도우, 다비드 테니어스, 헤리트 반 혼토르스트, 얀 스텐, 얀 반 호이엔, 아르트 반 데르 네르, 필립스 바우어만, 헤라르트 테르 보르흐(테르보르흐), 파울루스 포터, 니콜라스 베르헴 등이 있다. 헤겔은 모티프 내지 장면 등을 언급하면서 다른 화가 및 다른 작품을 암암리에 가리키기도 하는데, [4] 그중 몇 가지만 예로 들자면, 루돌프 바크하위젠과 요한 페테르스의 폭풍우 치는 바다, 알베르트 카위프의 고요한 바다, 야콥 반 루이스달의 폭포, 요한 하위숨, 다비즈 드 헴, 빌럼

\* Stephen Houlgate, “Presidential Address: Hegel and the Art of Painting”, William Maker (ed.), *Hegel and Aesthetics*, State University of New York Press, 2000, p. 61.

\*\* 물론 헤겔에게 modern은 ‘현대’ 혹은 ‘동시대’를 뜻하겠으나, 이 번역에서는 모두 ‘근대’로 통일한다.

\*\*\* Hegel, *Philosophie der Kunst oder Ästhetik. Nach Hegel. Im Sommer 1826*. Mitschrift Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler, hrsg. v. A. G.-Siefert & B. C.-Plotnikov unter Mitarbeit von F. Iannelli & K. Berr, München: Wilhelm Fink, 2004.

\*\*\*\* Hegel, *Vorlesungen zur Ästhetik. Vorlesungsmitschrift Adolf Heimann (1828/1829)*, hrsg. v. A. P. Olivier & A. G.-Siefert, Paderborn: Wilhelm Fink, 2017.

반 더 벨데, 얀 베닉스, 아브라함 미농, 라헬 루위쉬 등의 과일 혹은 동물 그림, 반 혼토르스트, 도우, 얀 스텐 등의 밭치<sup>밭</sup>, 반 호이엔과 피터르 브뤼헬 더 아우더 등의 (건초 혹은 곡식의) 수확 장면(건초 수확, 곡식 수확), 그리고 오스타데의 빈농<sup>貧農</sup> 등이 [그러한 모티프 내지 장면에] 해당한다. 네덜란드 화파에 대한 헤겔의 평가 가운데 요체는 당시 이 화파를 폄하하던 대세에 맞서 중요한 반론을 제시하면서 회화에 대한 근대적 미학 이론의 기초와 근간을 닦았다는 데 있다. ‘사물의 개념’을 겨냥하는 학문(GW 28, 1, 164)의 맥락에서 미학과 미술사가 연결될 수 있도록 하는 그러한 근간 말이다.

이런 예술철학을 위한 토대이자 이로 인해 회화 미학의 토대이기도 한 것은 미의 개념, 즉 아름다움의 이념이다. 아리스토텔레스와의 연관이 명백한 모방(미메시스)에 대한 심도 있는 이해의 맥락에서 헤겔은 우선 미가 예술철학의 대상임을 **입증해 보이려**는 목표를 세운다. “모든 학문은 자신의 대상을 갖는다. 그러한 대상이 존재한다는 것이 우선 고찰되어야 하고, 그 다음에는 그것이 어떤 면모를 지니는지, 다시 말해 그것이 무엇으로 존재하는지가 고찰되어야 한다.”\* ‘**비철학적 학문**’은 보편적 대상을 입증해 보이지 않고 가리켜 보일 뿐이다. 가령 수학이나 물리학에서는 ‘삼각형이 현존하는가’ 또는 ‘물리적 실체가 현전하는가’에 대해 의심하지 않는다(Heimann, 10). [5]

미학과 같은 **철학적 학문**에서는 전체가 ‘개념에서 비롯’하는데, 이를 위해서는 ‘추상적인 플라톤적 이데아’의 일면성, 즉 아름다움의 이념에 대한 추상적 이해가, 또한 그저 특수성의 위상만을 갖는 ‘경험의 맹목성’이 극복되어야 한다. 헤겔은 아리스토텔레스에 기대어 “진정한 [철학적] 개념은 [저 두 요소 중 어느 하나에 치우치지 않고 이를 통합하는] 매개가 되어” 특수한 규정에 대한 얇이 형이상학적-철학적인 것과 결합된 **구체적** 개념으로 존재해야 한다(Heimann, 10). 여기서 관건은 예술의 사실적 차원과 구성적 차원의 종합이, 이로 인해 “발견과 제작이, 우리가 세계를 발견하는 일과 세계를 가공하는 일이 합일되어야” 한다.<sup>6</sup> 세계를 전제된 자립적 자연으로 보면서 눈앞에서 이를 발견하는 일, 그리고 자연을 주체에 의해 정립된 것으로, 주체의 세계로 보면서 이를 산출하여 정립하는 일, 이것들이 “동일한 하나”이며 하나의 통일체로 생각해야만 한다. - 이것이 헤겔 관념론의 근본 사상이다. 이런 사상은 미학 분야에도 적용되는데, 특히 **예술작품을 제2의 자연**, 즉 **정신의** [다시 말해 절대적 정신 가운데 한] 형식으로 다루는 데에서 그런 점이 나타난다.<sup>7</sup>

\* 하이만의 1828/29년 강의 필기록에서 발견되는 이 문장에서 “그것이 무엇으로 존재하는지(was er ist)”라는 구절 옆에는 아리스토텔레스의 『형이상학』에 등장하는 “τὸ τί [ᾗ] εἶναι”가 함께 기록되어 있다. Hegel, *Vorlesungen zur Ästhetik. Vorlesungsmitschrift Adolf Heimann (1828/1829)*, S. 10.

괴테는 자신이 번역한 『드니 디드로의 <회화에 관한 시론>』(1799)에 대한 주석에서 제2의 자연이라는 표현을 사용하는데, 헤겔은 이 텍스트를 잘 알고 있었다. [괴테에 따르면] 예술가는 자연을 ‘제2의 자연으로, 즉 느끼고 생각하는, 인간적으로 완성된 자연으로 되돌린다.’ 또한 이 시인은 이 표현을 정신과 연결하여 말하길, [6] [예술이라는 제2의 자연이] ‘정신을 양육하여 성장 발달케 한다.’ - ‘[예술이라는] 정신이 곧장 하는 작용은 [또 다른] 정신을 불러일으키는 일이다.’\*8

예술은 ‘자연현상 가운데 최고의 순간을 고정’한다. 이렇게 해서 제2의 자연을 창조하며 이에 따라 [예술은] 그저 자연의 정확한 모방일 수 없게 된다.9

## 낭만주의 미학의 기독교 및 독일 지상주의, 그리고 근대 예술을 자유로운 예술로 보는 헤겔의 구상

이제는 낭만주의자인 바켄로더, 티크, 프리드리히 쉴레겔 등의 입장을 한 축으로 놓고, 헤겔 및 베를린 미술사학파의 대변자들을 또 다른 축으로 놓은 뒤 이들의 상반된 지점에 우선 주목하고자 한다. 이 지점에서 이를 다루는 것은 매우 시의 적절하다. 바켄로더는 이미 1790년대에 폼머스펠덴 성<sup>城</sup>은 물론이요 뉘른베르크 컬렉션을 관람할 기회를 가졌는데 이를 그가 초기 낭만주의적 세계관의 분기점이 되는 체험으로, 새로운 이 미학적 전범의 토대로 이해했으니 말이다. - 바켄로더가 그림에 대한 묘사와 함께 남긴 여행기, 그리고 그의 다음 저작인 『미술을 사랑하는 수도사의 고백』<sup>10</sup> 및 티크의 소설 『프란츠 슈테른발트의 편력<sup>遍歷</sup>』이 이와 관련해서 중요하다.

그 중심에는 “아기 예수와 성모” 그림이 자리하고 있었다. 바켄로더는 앞의 책에서 [그림을] 묘사할 때 여전히 고전주의적인 어조로 [7] “여신”이라든가 “그리스적 원형미”를 언급하면서도 이와 동시에 고대의 바다 여신 갈라테이아(빌라 파르네세)를 그린 라파엘로의 모범적 그림\*\*을 기독교적으로, 즉 기독교의 성모로 재해석하기 시작하였다.<sup>11</sup> 어쨌든 바켄로더가 보기에 <폼머스펠덴의 성모>\*\*\*를 그린 라

\* Goethe, “Diderots Versuch über die Malerei. Übersetzt und mit Anmerkungen begleitet”, J. W. Goethe, *Sämtliche Werke*. Nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, hrsg. v. K. Richter, Bd. 7, München, S. 541.

\*\* 로마의 파르네세 궁에 있는 라파엘로(1483-1520)의 프레스코화 <갈라테이아의 승리(Trionfo di Galatea)>([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Galatea\\_Raphael.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Galatea_Raphael.jpg))를 가리킨다.

\*\*\* <폼머스펠덴의 성모(Pommersfeldener Madonna)>로는 현재 뮌헨의 알테피나코테크에 소장된 코르넬리스 반 클레브(Cornelis van Cleve, 1520-1567)의 그림(<https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/8eGVjElGWQ>)이 있다. 당시에는 이 그림이 라파엘로의 것으로 알려져 있었다.

파엘로는 ‘가장 탁월한, 신적인 화가’다. 나중에 이런 식의 ‘종교 예술’ 혹은 ‘예술적 경건함’에서 기독교적·종교적 내용물이 결정적 요소가 된다.<sup>12</sup> 천상의 은총이 인간 내면에 더 높은 계시의 빛을 비추어 예술은 신성함을 계시한다.<sup>13</sup> 저러한 작품의 수용 및 향유는 종교적 예배가, 침묵과 겸손이 요구되는, 마치 종교적 기도나 신에 대한 봉헌 같은 것에 비견된다.

낭만주의자들과 헤겔 사이에 나타난 근본적 시각차는, 본질적인 갈등 지점은 바켄로더의 신<sup>新</sup> 가톨릭 종교예술 기획 및 <폼머스펠덴의 성모>에 대한 [그의] 숭배와도 관련이 있어 보이는, 헤겔의 『미학 강의』에 나타난 유명한 다음 구절에서 확연하게 드러난다. 성부, 그리스도, 성모가 ‘아무리 존엄하고 완벽하게 그려져’ 있다 해도 ‘그것은 부질없으며, 우리는 그 앞에서 더 이상 무릎을 꿇지 않는다’(TWA 13, 140)\*라는 구절 말이다. 아이와 어머니를 그린 그림에서 나타나는 이러한 대비는 헤라르트 도우, 아드리안 반 오스타데 등 네덜란드 황금 세기의 화가들을 통해, 그리고 나중에는 19세기 프랑스 화가 오귀스트 르누아르를 통해 나타났다.\*\*

이제 예술과 종교는 절대적 정신의 두 영역으로 명확히 구분되며, 바켄로더에게 있어 ‘성축일’<sup>14</sup>이었던 것이 [8] 헤겔에게는 ‘삶의 주일<sup>主日</sup>[일요일]’이 된다. “일상적인 시민 생활에서 다음과 같은 시간 분배야말로 훌륭한 제도 가운데 하나다. 한편으로 인간은 필요한 일에 대한 관심사를 위해, 그런 외적 삶을 위해 유한한 현실에 묻혀 평일의 일과를 수행하지만 - 다른 한편으로 안식일에 인간은 그런 일과에서 벗어나 시선을 지상이 아닌 천상으로 올려 자신이 영원함을, 자신의 본질이 신적임을 자각한다”(TWA 10, 412)\*\*\*. 헤겔에 따르면 주일의 고요함은 평일의 삶과, 귀가 먹을 만큼 시끄러운 일상사와 대비를 이룬다. 유한하고 제한된 모든 관심사를, 온갖 형태의 근심을 안식하는 날에는 접어둔다. 쉼 없이 소용돌이치는, 그 고단하고 덧없는 평일에서 벗어나 이제 정신은 높은 곳을 바라본다. 그런데 그 평일을 정신이, 신이 떠난 게 **결코 아니다**. 인간의 행위 전체가 인간의 요체를 이루며 예술작품에서 재현될 것을 요구하기 때문이다(TWA 16, 12-16). 또한 인간은 [안식한다고 해서] 그저 아무것도 행동하지 않는 게 아니라 자신의 활동 방식을 변경한다. 즉 이제 인간은 일상의 근심에서 벗어나 자유로워진 과업을 추진하며 주일의 휴식을 다각도로 향유한다.

\* TWA: Hegel, *Werke in 20 Bänden*. Auf der Grundlage der Werke von 1832 bis 1845 neu ediert v. E. Moldenhauer & K. M. Michel, Frankfurt am Main 1969-1971. (이 가운데 『미학 강의』는 TWA 13-15에 해당함)

‘140’을 ‘142’로 바로잡는다.

\*\* 이들은 모두 이를 주제로 한 그림들을 여럿 남겼다.

\*\*\* 「베를린 대학 교수 취임 연설문」의 한 대목에 해당한다. 헤겔, 『교수취임 연설문』, 서정혁 역, 책세상, 2004년, 39쪽 참조.

절대적 정신이라는 구역 혹은 영역을, 즉 예술, 종교 및 철학을 거닌다. 인간의 본체를 확인할 수 있게 해 주는 이 형식들에서 인간은 온전히 자기 곁에 존재할 수 있다. 말하자면 자유롭게 존재할 수 있는 것이다. 헤겔에 따르면 근심 많은 세상 사는 그대로 둔 채 [9] “엄매임 없이 홀가분하게 거창할 것도 없는 산책을 하는데, 중요하지 않[아 보인다고 잘못 생각하는 - 강연자의 추가] 그 산책에서 가장 깊은 개념이 드러난다”[(TWA 14, 231)]. “대상에 대한 순수한 즐거움, 즉 판타지의 끝없는 몰두, 천연덕스럽게 장단 맞추는 자유 유희”(TWA 14, 231)\*가 바로 그것이다. 이런 점이 후기 네덜란드 회화에도 적용될 수 있다. 중요하지 않다고 **잘못 생각된, 겉으로 사소해 보이는** 것들이 최고의 깊이를, 대상에 대한 순수한 즐거움을 제공한다. 이를 통해 심정의 내밀함 및 쾌활함이 표명되며, 이런 명량한 형상화로 인해 우리의 심정은 복잡다단한 현실 너머로 높이 넘어갈 수 있다.<sup>15</sup> 따라서 삶의 주일을 누릴 수 있다. “한 네덜란드 작가가 쓴 바와 같이 17세기는 그림에 드러난다. [...] 이는 마치 [평일에까지 영향을 미치는] 기나긴 주일과도 같다.”<sup>16</sup>

헤겔은 낭만주의에 대해, ‘새로운 신화’라는 낭만주의적 요구에 대해 단호하게 맞선 지식인으로 자리매김하였고 그 어떤 과거 숭배나 미화에도 단호히 반대하였다. 그가 과거를 무시하거나 폄하한 적은 없었다. 옛 회화의 걸작을 칭송했다. 하지만 그는 전승된 것의 묵수<sup>墨守</sup>에는 반대하였고 근대의 정신에 자유롭고 열린 시각을, **새로운 내용**에 주목할 것을, 보존과 극복의 통일 속에서 전수된 것이 지양될 것을 주창한다. [10] 이는 회화 예술에도 똑같이 적용된다. 헤겔은 그저 고대의 것을 ‘그대로’ 보존하는 것에 반대하였다. 그가 보기에 네덜란드 회화의 황금기는 근대 시민의 자기 이해를, 예술의 **새로운 내용물**을 표현하는 예술의 패러다임이었고 이 회화에 대한 이런 입장이 [근대의 새로운 예술을 평가하는] **척도**로 작동하였다.

이는 [네덜란드 회화를] 격이 떨어지고 천박하다고 비난한 슐레겔에 대한 반격이다. 슐레겔에 의하면 네덜란드의 장르화는 “온전한 그림 한 점에서 생각할 수 있는 그 모든 개별 요소들의 생생한 연관을 모두 잘라내었고, 풍경화나 초상화는 물론이요 주방, 공간 등에 대한 그림, 개가 법석을 떠는 사냥 그림, 과일, 꽃, 가축 등에 대한 그림, 정물화, 교회 내부 그림, 가정사에 대한 그림, 우스꽝스러운 풍자화, 전투 그림, 익살스러운 민속화 등이 제각각 [다른 것과의 연관 없이] 독립적으로 다루어지면서 극도로 기술적 완성도를 높여 급기야 이 혼란의 소용돌이에서 온갖 조야한 자연 대상을 그저 노예처럼 모방함으로써 예술은 순전한 기술로 전락하였고 예술의 기본 이념은 아예 상실되었다.”

\* 242쪽으로 바로잡는다.

헤겔은 정확하게 ‘홀란드 사람들은 조야한 것을 작업 대상으로 삼았다’는 슐레겔의 주장을 좌표로 삼았다. 낭만주의자들과 확실하게 대립각을 세운 헤겔은 네덜란드인들이 결코 ‘조야한 자연’이나 ‘조야한 소재’ 따위를 형상화한 게 아니며, 오히려 삶을, ‘크고 작은 인간사’를, [11] ‘네덜란드 양식의 자유로움’을 드러냈다는 점을 강조했다(Heimann, 48f.).

## 진부한 모방이 아닌 제2의 자연

헤겔의 관점에서 볼 때 회화, 음악 및 시문학은 낭만적인, 즉 근대의 예술을 대변하는 형태들이다. 시문학이 “[예술의] 최고에 도달한다”고 말하지만 여기에는 결함이 있는데, 이는 예술의 제약으로 인해 그러하다(Kehler 28). **예술의 종말**이라는 그 유명한, 종종 부당하게 비판받는 표현은 ‘**자연적 정신성 - 아름다운 정신성 - 자유로운 정신성**’이라는 세계사의 3부 구조에서 근거를 얻는다.<sup>17</sup> 헤겔은 개념과 실재성 사이의 근본적인 관계를 다음과 같이 설명한다. 첫 번째 단계인 상징적인 것에서는 내용과 형식의 부적합성이, 더 적절한 형상화를 향한 분투가 나타난다. 두 번째 단계인 고전적인 것에서는 개념과 실재성의 적실화가, **마지막** 단계인 낭만적인 것에서는 개념과 실재성의 분열과 더불어 고전적인 통일성을 넘어선다(GW 28, 1, 130f.). 이 마지막 단계에서 상징적인 것과 고전적인 것이 긴장을 유지한 채 결합된다. 이러한 체계적 구조물 속에는 더 이상 질적으로 더 높은 ‘그 이상’의 단계가, 즉 ‘**네 번째**’ 자리가 있을 수 없다. ‘마지막 단계에서 정신이 즉자적이면서 대자적으로 존재하는바, 이것이 근대 예술의 단계다.’ 회화의 경우 ‘예술의 **마지막 종결점**’을 [12] 형성하는 **패러다임**으로 헤겔은 ‘가장 근대적 예술’인 ‘네덜란드 화파’를 바라본다. 그런데 헤겔은 다른 구절에서 ‘근대적’과 ‘낭만적’이라는 표현을 동의어로 사용한다.

이 마지막 패러다임을, 즉 **자유**의 예술인 근대 예술을 이해하기 위해서는 헤겔의 예술미 개념을, 즉 이상<sup>理想</sup> 개념을 간략하게 다뤄야 한다. 이 개념에는 세 가지의 서로 관련된 차원이 있는데, 이상 자체, 예술작품, 산출하는 예술가의 주관성 등이 바로 그것이다. 헤겔은 이를 살펴보기 전에 새롭고 혁신적인 자유 개념을 먼저 제시할 필요가 있었다. ‘개념은, 보다 구체적으로 이념은 자신 속에서 **무한하고 자유로운** 것으로 존재한다.’ 즉 개념은 자신에게 적합한 실재성에 속속들이 스며들어 그 속에서 오직 자기 자신만을 간직하며 거기에서 [예술작품에서] 자기 자신 외에는 그 어떤 것도 나타날 수 없도록 한다. 예술작품에서 정신은 자기 자신의 타자가 되어 자기 자신 곁에 존재한다. 그러니까 헤겔의 의미에서는 자유롭게 존재한다.

인간의 정신은 ‘천 개의 눈’을 가질 수 있어 무진장하게 다양한 것을 바라보면서 이를 예술적으로 아름답게 형상화할 수 있다. 반대로 보면 창작된 작품은 ‘천 개의 눈을 가진 아르고스’로 발현되어 그 속에서 자유로운 영혼이 자신을 인식할 수 있게 한다(TWA [13,] 203f.). 예술가가 창안한 작품을 통해 정신은 한계와 제약이 있는 외면성으로 진입하며 그와 동시에 자신이 자유롭다는, 자기 자신으로 자유롭게 복귀했다는 [것을 증명해 주는] 도장을 찍는다. 외면은 내면과 부합해야 한다. 내면은 자기 자신 속에서 [자신과] 부합하며 바로 그렇기에 자기 자신을 외면으로 드러낼 수 있다. 예술은 외면적일 뿐인 것과 내면적일 뿐인 것이 합동을 이루도록 하는 중심점에 위치한다. [13] - 예술미 혹은 이상은 그런 식으로 구성됨으로써 ‘외면 속에서 자기 자신과 결속을 이루고 자유롭게 자신에 의거한다.’

[헤겔에 따르면] 회화는 ‘이상적인 것과 조야한 현실이라는 두 극단 사이에서’ 움직인다. 특수한 것을 묘사하는 예술인 회화는 직접적 현실에 다가가지만 ‘한낱 순전한 모방’으로 전락하지는 않는다(Carové 396f.).\* 한편으로 이상적인 원리는 미의 형식에 의해 견지되며 색채는 단지 ‘기여할’ 뿐 ‘그 자체가 목적은 아니다’. 그러나 다른 한편으로 그 원리에 정신이 부재한 채 그저 특수성의 모방만을 표방할 뿐이라면 이는 진부함과 평범함으로 빠질 위험이 있다. 회화는 본성적으로 이러한 두 측면을 ‘자신 안에서 통합’한다. - 회화는 이러한 ‘대립을 스스로 간직한다’(Carové 398).<sup>18</sup> ‘특수한 것과 이상적인 것의 쟁투는 참된 방식에 따라 중재되어야 한다.’ 근대적·낭만적 회화에서는 이상적인 것과 특수한 것이라는 양자가 합일되며 이 속에서 ‘비로소 진정한 회화’가 있게 된다. 그리하여 회화는 근대적·낭만적 형식 속에서 비로소 진짜 회화가 되며, 이상성은 ‘특수한 것을 스스로 간직한다.’ - 정신적인 것이 특수성을 띠고 존재한다(Carové 398). 자유로운 정신성을 토대로 하여 그로부터 근대성이, 다시 말해 인간의 진짜 실존이 비로소 펼쳐지기 시작한다. 예술의 종말은 결코 예술의 몰락이나 사망선고 따위를 뜻하지 않는다. 오히려 그 반대로 자유로운 예술이 펼쳐지기 시작하였음을 나타낸다. “그러한 자유 속에서 비로소 아름다운 예술은 참된 예술이 된다”(Ästh [TWA] 13, 13).<sup>19</sup> [14]

『법철학 강요』 §124에서 헤겔은 낭만적인 것에 속하는 요소로서 근대 세계의 원리인 특수성의, 그리고 자유로운 주관성의 권리를 명시한다. ‘외면의 용 혹은 레르나의 뱀’과의 투쟁이 아니라 ‘주관적인 것 내면의 용 혹은 주관적인 뱀’과의 투쟁이 묘사되며, 고전적·자연적인 명량성이 아니라 정신의 자유 및 명량성이, 고전적인 고요한 위대함이 아니라 영혼으로 가득한 내면적인 더 높은 이상이 관건이다(TWA

\* 지난 2022년 독일 바이에른 주에 위치한 뮌헨 프라이징 대주교 아카이브에서 헤겔의 철학 체계 전반을 아우르는 다수의 강의에 대한 카로베(F. W. Carové)의 필기록 단편이 대거 발견되었는데, 저자는 이 자료가 헤겔 강의의 기록이라는 것을 공식 인정하고 5000여 페이지에 이르는 이 수고의 출간을 위한 책임 편집자 역할을 맡고 있다. 이 가운데 헤겔의 하이델베르크 대학 미학 강의의 내용을 알 수 있는 단서가 카로베의 필기록을 통해 확인된다.



15, 41). 낭만적인 것에서는 외적 세계의 내용 전체가 그 자체로 묘사될 권한과 자유를 누리며, 각각 특유함과 특수성 속에서 표현된다. 대상으로 표현된 **모든 것**에서 내면의 정신성이 발견된다. - 위대하든 소소하든, 윤리에 어긋나는 사악한 것이든, 거부감을 일으키는 추한 것이든, **모든 삶**의 현상이 예술의 대상이 되기에 마땅하다(TWA 14, 221).

근대 회화는 **특수성** 및 **자유로운 주관성**의 원리를 위한 전범을 제시한다. 즉 ‘전혀 다른 정신, 다른 감각 및 시각화 방식’을 보여주며 이로써 ‘외면적인 것으로 내밀함이 충만하게’ 표현될 수 있다. 이러한 ‘특수성 속 내밀함’, 즉 ‘깊게 새겨진 **성격 및 특성**’이 회화의 기본 내용을 이루며, **개별화된 특창성**은 회화 예술의 ‘광범위한 다양성’을 양산한다(TWA 15, 33-40). 이때 이상[적인 것]은 “현실적이며 현재적인” 것으로 간주된다(TWA 15, 45). 헤겔은 회화 예술이 현장감과 생동감 측면에서 독보적인 의미를 갖는다고 보았는데, [15] 그 근거는 직관[시각]과 조형성<sup>20</sup>, 면의 윤곽, 채색, 빛 등에, 즉 ‘시각적 특수성’에 있다(TWA 13, 213).

낭만적 그림의 유형이 [종교화를 거쳐] 두 번째 및 세 번째 단계로 이행될 때 대상과 관련하여 일종의 세속화가 이루어진다. 이는 종교적인 것을 겉으로 나타내지 않는 것을 뜻하는데, 이는 한편으로 자연 풍경의 그림을 통해, 다른 한편으로는 이른바 장르화를 통해, 즉 일상을 형상화하는 그림을 통해 나타난다.<sup>21</sup> 헤겔은 이를 ‘세속적 일상에 완전하게 정착하는 일’이자 이로써 ‘회화가 지극히 다종다양한 묘사 방식으로 분화하는 일’이라 말한다(TWA 15, 127). “꽃다발과 ‘최후의 심판’의 관념 [처럼] 지극히 극단적[인 것으로 분화하는 일 말]이다”(Kehler, 186). 꽃 정물화에서 최후의 심판 그림까지 이르는 과정을 헤겔이 논하면서 초기 네덜란드 화가와 후기 네덜란드 화가를 구별한다. 특히 후기 네덜란드 화파에 대해서는 최고의 찬사를, 더 할 나위 없는 최고의 평가를, 확고한 미학적 정당화를 부여한다. 이러한 찬사를 보여주는 구절로는 다음과 같은 것이 있다. 즉 네덜란드 대가들은 ‘예술의 권역을 무한히 확장’(Kehler, 152)했으며, ‘회화를 위한 지극히 다양한 권역을 착실하게 섭렵’하여 종교적 묘사에서부터 중요한 역사적 사건의 구성, 인물 초상, 풍경화, 장르화 등에 이르기까지 탁월하게 채색해 내었다. 특히 장르화가 최고도의 평가를 받았다. 장르화는 “홀란드 사람에 의해 [16] 절정에 도달했다.” 이들의 걸작은 “가장 큰 매력”을 입증해 보인다(TWA 13, 222). - “회화가 무엇인지 알고 싶다면 이 그림을 보아야 하며” 보고 나면 “**이 자는 그릴 줄 안다**”고 외칠 수밖에 없다(TWA 14, 226). ‘삶의 주일’<sup>22</sup>이 탁월하게, 천재적으로 묘사되어 있으니 말이다. - ‘우유를 따르는 하녀조차 모티프가 되기에 충분하다.’<sup>23</sup> 바겐이 보기에 베르메르의 작품 가운데 가장 아름다운 것은 “강렬한 햇살 아래 우유를 따르는 소녀”<sup>24</sup>의 그림이다.\*

\* 네덜란드 암스테르담에 있는 국립미술관(Rijksmuseum)에 소장된 베르메르(J. Vermeer)의 <우유>

홀란드 사람들이 이렇듯 대가의 경지에 이른 요인을 헤겔은 뭐라고 생각했을까? 그 근거에 대한 개요를 서술하는 것은 예술 철학의 과제라고 하지 않을 수 없다. 그 핵심어에 속하는 것으로는 자유, 주관성, 현장감 및 생동감 등이 있다. 회화의 사명은 특수성의 추상적 규정에 놓여 있으며, 회화의 형식은 생동감의 형식에 놓여 있는데, 이때 생동감은 순전한 자연성으로 어설픈게 받아들여서는 안 된다. 자연적 대상이 반드시 생동하는 것은 아니며, 중요한 것은 단순한 모방이 아니라 정신적 생동감이다. [그림 속] 자연물이 살아 있어야 하는 것은 아니다. 관건은 정신적 생동감이지 ‘하찮은 모방’ 따위가 아니다. 그림은 심미적으로 배열된 작품이다. 이 점에 대해 헤겔은 포도를 형상화할 때를 예로 들어 설명한다. 포도를 예술작품으로 드러낸다 할 때 관건은 ‘색채와 빛의 유희에 대한 관심’에 있으며 이는 ‘색채와 광원<sup>光源</sup>’이 빚어내는 효과에 대한 관심을 뜻한다. 특히 정물화에서 “가상화의 마법”이 도드라지는데 이를 통해 대상이 우리에게 자연스럽게 현상할 수 있게 된다 (GW 28, 1, 159ff.). [17] 묘사될 내용은 ‘그들이 살아가는 그 현장에서’ 나오는데, 이는 그들의 행보를 통해 얻은 것이며 스스로 성취한 정치적·종교적 자유를 기반으로 한다(TWA 15, 222). - 즉 정당하게 누리는 정신적 명량성이, 깨어 있는 정신적 자유 및 생동감이 새겨짐으로써 ‘이런 회화에 더 높은 영혼’이 담긴다는 것이다 (TWA 15, 222).

### 생동감과 현장감 - 새로운 풍경화

렘브란트 시대의 네덜란드 풍경화를 두고 “풍경화의 혁명”을 논할 수 있다. 헤겔은 회화의 대상으로서 풍경의 아름다움이 갖는 의미(Schnaase, 34f.)\*를, 즉 그러한 대상의 미학적 정당화를 다룬다. 자연의 생동감[생명성]이 자생적인 존재와 이루는 조화가, 외면과 함께한 인간적 내밀함이라 할 생동감이 화폭에 담겨 있다. 자연 풍경의 모티프, 특정 자연 장면(풍경 그림 및 도시 경관)은 특정 심사<sup>心思</sup>에 조응할 수 있으며, 특정 기분이 표현된다. “풍경화에서는 언제나 심정의 정조가, 기분이 매력을 안긴다.” 풍경 안에서 영혼은 ‘자신과 합치하는 성격’을 받아들이며, 묘사된 대상은 ‘영혼의 정조에 공감’한다. 심정[이라는 악기]의 현<sup>絃</sup>이 울려 퍼지며(GW 28, 1, 477), [이로부터 얻은] 인상이 구상화된다. [18]

\_\_\_\_\_  
 따르는 소녀(Het melkmeisje)>를 가리킨다.  
 (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Johannes\_Vermeer\_-\_Het\_melkmeisje\_-\_Google\_Art\_Project.png)

\* Carl Schnaase, *Niederländische Briefe* (1834)

헤겔에 따르면 이런 작품에서 우리는 정조의 ‘요구’가, 말하자면 내면과 외면의 합주[양상불] 가능성이 나타남을 본다. 이는 ‘개별 주관과 객관적 외면 세계의 조우’가 일어난 인상주의의 경우에 비견된다.<sup>25</sup> 헤겔은 ‘온유한 명랑함, 초봄의 향기와 평안함, [모든 것이] 잠들어 있는 겨울’ 등을 언급하며, 렘브란트, 루이스달, 스텐, 오스타데, 반 호이엔, 테니르스, 반 데르 네어 등의 화가들을 거론한다. 이들은 그저 구차한 흥내 내기 따위를 일삼는 자들이 아니다. 오히려 영혼의 특정한 정조 및 특정한 심정 상태를 풍경의 방식으로 생동감 있게 표현한 것이다(TWA 15, 60f.).<sup>26</sup> 헤겔은 헤이그에 방문했을 때<sup>27</sup> ‘너도밤나무와 참나무로 이루어진 아름다운 가로수 길’, ‘울창한 숲’, ‘북해, 할렘, 델프트, 스헤베닝겐 등의 광경’, ‘소가 풀뜯고 있는 초지’ 등을 보면서 유명한 화가 니콜라스 베르헨과 파울루스 포테르 등을 떠올렸다고 술회한다. “포테르와 베르헨 사이를 여행하고 있다”(Br. II, 361)\*는 것이다. 자연은 ‘단순히 배경이 아니라, 그 자체로 회화의 내용이 된다(TWA 15, 61).

### 홀란드 장르화 - 근대적·낭만적 예술의 한 정점

여기에서도 근대성에 대한 헤겔 미학의 초석으로 작동할 미학적 정당화가 관건이 된다. **현장감**[현재성]과 **특수성**이라는 핵심 규정을 바라볼 때 내면과 외면의 조화를 기대하고 요구하는 새로운 형태의 내밀함이 확인된다. [19] ‘직접적 현장감 속 내밀함’(Hotho, 256)\*\*이며, ‘이상은 온전히 현장감 있게 형상화된다’(Hotho, 254). 이런 대상의 모든 특수성이 현장감을 얻고 ‘세속적 현존의 완전함’으로 나아간다(Hotho 254). - 이는 예술의 세속화에 해당하되 그림에도 절대적 정신의 한 형태를 나타낸다. - 언뜻 하찮아 보이는 대상은 ‘후광이 어린 신세계’가 된다(Hotho 366). 진정한 인간적 삶의 현존 및 현재성이 그림을 통해 [현실보다] 더 높은 방식으로 다시 현재화된다. 즉 **재**<sup>再</sup>-**현**<sup>現</sup>된다. ‘바느질하는 한 여인을 그냥 지나치기 마련이지만, 그런 여인을 헤라르트 도우가 탁월하게 포착하여 현시함으로써 그 현상은 우리의 관심을 끈다’(GW 28, 2, 822).\*\*\* 헤겔은 이를 ‘정신적 산출에 따른 만족’이라고 말한다. - ‘우리는 마치 자연이 산출한 것인 양, 자연 그대로 만들어진 것처럼 보일 수밖에 없는 그 발현물을 보고 기꺼워한다. 이 객체들은 [그림으로 산

\* 헤겔이 헤이그에서 자신의 부인에게 보낸 1822년 10월 10일자 편지.

\*\* Heinrich Gustav Hotho, *Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei* (1842)

\*\*\* “822”를 “828”로 바로잡는다. 헤겔이 언급하는 그림과 유사한 광경을 담은 도우의 그림 <잃어버린 실(Der verlorene Faden)>이 현재 드레스덴 알테 마이스터 회화관에 소장되어 있는데, 아마도 헤겔이 이 그림을 관람했을 것으로 짐작된다. (<https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/269635>) 저자가 언급한 1823년 강의에는 이 화가의 이름이 명시되어 있고, 그 외에도 20/21년 강의 및 28/29년 강의 필기록에는 화가의 이름은 언급되지 않은 채 ‘실을 꿰는 여인’에 대한 설명이 남아 있다(GW 28, 1, 435; 28, 3, 1126).

출되면서] 그 자체로 확고하게 자리 잡았고 [그 자체로] 목적이 되며 이 속에서 특수한 방식의 정당성을 얻는다. 무의미한 자연물이라 오해되고, 우연하고 일상적인 인간 삶의 장면으로 간주[지레짐작]되는 그러한 대상이'(TWA 13, 214ff.), '산문적 삶'의 대상이 말이다(Kehler, 152). 브라우어는 선술집의 취객을 즐겨 그렸고, 오스타데는 '농가의 오두막을 그리는 대가'였으며, 호이숨은 꽃에 애착을 보였다. 괴테는 꽃 그림에 관한 뛰어난 에세이를 통해 다음과 같이 동일한 입장을 보여주었다. [20] '우리가 말하는 그 위대한 네덜란드 꽃화가들이라면 즐겁게, 생생하게 우리 시선을 끄는 그 대상을 두고 그려질 권리를 부인할 리가 없다.' 진리 속에서, 진리를 통해 미가 주어진다. 안 반 호이숨과 라헬 루이시의 그림으로 말하자면 '가장 충만한 심미적 광채'가 있다. 과거의 예술에서 꽃은 대개 부차적인 장식물로서 '조악한 대상'으로 치부되었으나, 이제는 독립적 대상이 되어 '그림의 주요 관심을 일으킨다.' 괴테는 이를 "회화의 전환점"이자 철두철미 혁명적 변화로 인식한다. 순간 내지 찰나의 현재성[현장감]이 표현되면서 시간은 '얼어붙는다.' - '자연 속에서는 스쳐지나갈 것을 예술이 꼭 붙들어 지속성을 부여'하며 '어떤 것이든 예술이 그 찰나적 현존을 남아춤으로써 자연을 넘어선다'(TWA 13, 215). 그림은 [혹은 그림의 질료인 빛과 색채는] "예술적 표현의 매체 면에서 고체 물질보다 더 우월하다. 정신이 삼차원적 질료와 단절하고 스스로 새로운 환영의 공간을 창출하는 근본적 자유를 나타내는 표징이기에 말이다."<sup>28</sup> 순식간에 사라질 것이 '상세화'되며 구체적이고 다양한 자연이 완벽하게 개별화되고 특수화된다.<sup>29</sup>

이러한 일은 일상적 인간사를 - 일상의 삶(*scenes of everyday life, the day-to-day existence*)<sup>30</sup>을 - 구상화할 때에도 적용된다. "인간이 자연으로부터 빼앗아 와서 종합적으로 쌓아 올린 사색과 상상의 보물이 형성되며, 이제 그는 이를 자유롭게 내면에서 표출할 수 있다"(TWA 13, 215). 즉, 일상의 생활 및 하루하루의 존재가 재현된다. "매 순간 행위하는 존재인 인간은 특별한 존재다. 의당 모든 일을, 모든 특별한 일을 실행에 옮기며 [21] 이때 온 정신을 거기에 쏟는다."<sup>31</sup> 이러한 가능성이, 현재와 조화를 이룰 기회가, 이러한 내밀함이 근대 예술의 특징을 이룬다. 작품의 매력은 조화로울 수도, 조화롭지 않을 수도 있는 그 긴장에서 나온다. 순간 비친 것이 다시 창조되고 판타지 가득한 재현이 이루어지며 예술적으로 활동하는 인간에 의해, 그의 생산적 상상력에 의해 새롭게 산출된다. 빛과 색채의 마법이 산출한 '가장 돋보이는 효과'가 이제 '독자적인 효력'을 갖는다. - 정신이 사유를 하고 개념적으로 파악하면서 세계를 표상과 사상 속에서 재생산하듯이, 이제 관건은 대상 자체에 의존함 없이 외면성을 색채와 조명이라는 감각적 요소 속에서 주관적으로 재창조하는 일이 된다'(TWA 14, 228).

## 미술사학자가, 그리고 헤겔의 제자인 바겐, 호토, 쿠글러, 슈나제 등이 홀란드 회화의 재인식에 기여한 것

미술사를 연구한 바겐은 물론 헤겔 미학의 영향을 받은 베를린 미술사학파의 공동 창립자 카를 슈나제, 프란츠 쿠글러, 하인리히 구스타프 호토 등이 17세기 홀란드 후기 회화를 재발견하는 데 선도적 역할을 했다. 이 3인은 10년 안에 각기 상이하면서 특색 있는 방식을 선보였는데, 슈나제는 [22] 『네덜란드 서신』(1834)을, 쿠글러는 『독일, 네덜란드, 에스파냐, 프랑스 및 영국의 회화사 안내서』(1837)를, 호토는 『독일 및 네덜란드 회화사』(1842)를 집필하였다. 이 연구들은 헤겔의 예술철학이 19세기에 미친 영향력을 잘 보여준다.

미술사의 서술 면에서 헤겔 미학이 크게 공헌한 점을 근거로 들면서 호토는 홀란드 화파를 회화사의 변곡점이라 기술한다. - ‘혁신적인 방향성’ 속에서 ‘새로운 예술 정점에 도달하였기에 [회화라는] 영역에서는 타의 추종을 불허한다’(Hotho, 25). [호토에 따르면] 헤겔이 서술한 미술사[예술사]는 ‘철학적 감각과 정신으로 무장하여 예술 시대의 지극히 다양한 진행 과정에 대한 학문적 통찰에 기여’하고자 했으며 ‘시대, 유파, 유명 작가 등의 내적 및 외적 위대함에 대한 생생한 표상[생각] 및 감정[느낌]을 전달하고자 했다(Hotho, 25). 진정한 형이상학이라면 그 무엇이든 이성에 대한 사유를 통해 인식을 얻고 이를 진리라고 입증하는 일을 하는 반면에, 예술은 내면의 내용물과 개별적인 특정 현상이 하나의 화음을 이루게 함으로써 각 예술작품에 무한성 혹은 절대성의 숨결을 불어넣으며, 그리하여 ‘언뜻 유한한 것으로 비친 대상 및 내용에 새로운 형태의 영혼이 가득하여 정신이 충만해짐으로써 더 높은 새 현존이 된다’(Hotho, 11). 그렇지만 19세기 중반까지도 렘브란트와 홀란드 화파의 작품들은 고전주의자에 의해 폄하되었다. [23]

무엇이 그런 대상이 되는가? 이에 대한 답변은 얀 스텐의 그림 한 점에 붙인 제목에서 찾을 수 있는데, <인간의 삶에 대한 묘사>\*가 그것이다. 이는 ‘일하는 날분주히 움직이는 일상에 대한 묘사’를 뜻하며 스텐의 경우 도시 사람들의 ‘자유분방하고 유쾌한 일상적 삶의 포착’이 목격된다. 스텐의 ‘술집에서의 드잡이’ 그림\*\*은 ‘지극한 생동감 전체’를, ‘찰나적 즐거움의 묘사’(Kugler, 187, 197, 199)\*\*\*를, ‘가장

\* 마우리트스하위스(Mauritshuis) 미술관(헤이그)에 소장된 그림 <인간의 삶(Het leven van de mens)>을 가리킨다.  
([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan\\_Steen\\_-\\_The\\_Life\\_of\\_Man\\_-\\_WGA21748.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan_Steen_-_The_Life_of_Man_-_WGA21748.jpg))

\*\* 가령 다음을 참조. <주막에서의 드잡이(Schlägerei in einer Schenke)>(뮌헨, 알테피나코테크)(<https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/ma4dk2ZGrO>)

\*\*\* Franz Kugler, *Handbuch der Geschichte der Malerei in Deutschland, den*

일상적인 수준'에서 보이는 '생생하고 현장감 있게 소용돌이치는 시간'(Schnaase 30f.)을, '역동하는 민중의 삶'(Kugler, 193)[의 그런 시간]을 보여준다. - 켄체하는 도시민, 선술집, 농민 결혼식, 장터는 물론 풍경으로까지 [이 대상의 영역은 확산된다].<sup>32</sup> 슈나제는 '대상의 무진장한 다양성'(Schnaase, 89) 면에서의 정신적 자유를 강조하였고 그 과정에서 새로운 뉘앙스의 해석을 더했는데, '[집에 있는 듯] 친숙함'이라는 헤겔의 생각과 관련된 거주라는 용어를 네덜란드 풍경화는 물론 가정사<sup>家庭事</sup>, 친밀한 것, '친밀한 자연'(Hotho, 25) 등과 관련하여 사용하였는데, 말하자면 '인간적 희극'을 화폭에 옮겨놓은 셈이다.<sup>33</sup>

### 진부한 모방이라는 비난에 대한 반론

헤겔을 따르는 호토, 바겐, 슈나제, 쿠글러 등은 한 가지 핵심 요소에서 일치한다. 즉 홀란드 거장들은 '자연을 모사하는 자가 아니다.' 그러니까 '회화로 [있었던 일을 그저] 기록에 남기는 자가 아니다'(괴테). [네덜란드 회화의 묘사가] 진부한 모방에 불과하다는 비난을 강력하고 통렬하게 반박할 증거가 [24] 제시된 셈인데, 이때 **정신적 자유**라는, 자유롭고 재기발랄함이라는 표현이 전면에서 등장한다.

그림에 대한 서술은 헤겔이 근대적·낭만적 예술형식을 주도하는 것으로 - 즉 색채 형상에서 소리 배열을 거쳐 시문학적 심상에 이르는, 즉 색조에서 음악적 조성(색조)을 거쳐 정신적 예술인 시문학에 이르는 - 음악, 회화, 시문학 등을 언급한 것과 연결되어 있다. 회화는 **음악적이고 시문학적**인 면모와 더불어 서술된다. 헤겔은 회화의 음악성을, 회화의 음악을, 가시적 대상의 유희가 그림의 색조로 나타남을, 순수한 음색에 비견되는 색조의 순수함을, 색채 안에서 도드라지는 음악적 효과<sup>34</sup>를, 그리고 '조명의 색조'(Carové 394)를 논한다. 이와 동시에 회화의 시문학적 정신을 개체성에 대한 정신적 직관[시각화]의 맥락에서 논한다.<sup>35</sup> 이미 언급했듯이 바겐은 위대한 채색가와 관련하여 '영혼의 소리'를, 그리고 '인간 심정이 울리는 현'을 말했고, 쿠글러와 슈나제 또한 '회화의 음악적 요소'(Kugler, 177, Schnaase, 155)를 악곡 구성의 맥락에서, 그려진 대상의 조화로운 배치의 맥락에서 언급하였다(슈나제, 154). 호토는 기본 조성 하나가 지속적으로 변주되는 '색조의 선율적 짜임새'를 인지하였는데, 이러한 색조는 음악에서의 조성<sup>36</sup>과 유사하다는 것이다(Hotho, 357, 361). 네덜란드인들이 천재적인 색조 작곡가로 간주되는 것이다.<sup>36</sup> [25]

---

*Niederlanden, Spanien, Frankreich und England (1837)*

괴테에 따르면, 이 네덜란드인들은 “모사본[그림]을 통해 크나큰, 그러니까 원본[자연]이 불러일으킬 수 있는 것보다 훨씬 더 큰 즐거움을 일으키는 일”에 성공하였다.<sup>37</sup> 헤겔에 따르면 정신은 외면성이 재창조된 형태 속에서 ‘자신을 재-생산한다.’ 바겐은 ‘자유로운 재생산’에 대해 말하였다.<sup>38</sup> 로렌스 스톤의 경우 자신의 쓴 이야기는 모두 오직 자기 자신에 관한 것인데, 근대 회화는 생산의 주체가, 오직 자기 자신만을 바라보는 예술가의 그 주체성이 주어지는 범례가 된다. 이와 같이 우리는 [네덜란드 회화 가운데] 다수의 자화상을, 이젤 앞에 서 있거나 그림 모음 옆에 서 있는 예술가의 그림을 보았으며<sup>39</sup>, 화가의 얼굴이 거울에, 와인의 담긴 은잔 속에 화가의 얼굴이 비쳐 보이기도 한다.

천재적인 홀란드 색채 예술가들은 “이 땅에 사는 이들의 삶”을 그렸다. 집안 내부, 공공광장, 운하, 밭길, 물가, 대지, 말 타는 이, 사냥꾼, 선원, 어부, 상인, 농부, 수공업자, 음악가, 부랑자, 술집, 큰 장터, 여인과 아이들, 품격 있는 모임 - 이것들은 그림으로 남겨진 풍속사다. “회화가 홀란드의 역사를 서술하였다”(Hotho, 27).

풍경이 거장들에 의해 고안되었다. 즉 “천재는 현실을 바라보면서 꿈꾼 제2의 더 높은 자연을 재현한다.” 셰익스피어가 그러했듯 ‘이상적인 것을 실재하는 것과 결합하는 진기한 능력’을 보여준다. 렘브란트는 ‘상상의 나래에 거리낌 없이 기대었다.’ - ‘자연에 대한 탐구, 그러나 천재의 명민함으로 해석된’ - 대담한 자연주의와 최고의 이상주의가 결합되는 것이다. - [26] ‘자연에의 충실함이 [자연주의가] 심오함 및 독창성과 [이상주의가] 결부됨으로써 우리 안에 생각의 세계가 일깨워진다.’<sup>40</sup> 슈나제 또한 제2의 더 높은 자연이라는 헤겔의 생각을 다음과 같이 재구성한다. 자연은 ‘말하자면 두 번째로, 정신적인 자립성을 갖고 형상화된다’(Schnaase, 368).

## 요약

헤겔은 17세기 후반 네덜란드의 초상화, 풍경화, 장르화 등을 근대적인 [헤겔 입장에서 보면 현대적인] 회화로 보았는데, 헤겔의 이런 미학적 평가는 베를린 미술사 학파(바겐, 슈나제, 호토, 쿠글러) 출신의 헤겔 옹호자들을 거쳐 - *peinture moderne*<sup>41</sup>에 대한 - 테오필 토레-뷔르제, 베나르 등의 견해가 덧붙으면서 19세기에 이르러 홀란드 회화가 근본적으로 재평가 받고 복권되는 데에 기여했다.

이러한 복권 이후 컨스터블, 터너, 프랑스 사실주의자(바르비종파) 등이, 특히 프랑스 인상주의자가 이를 창조적으로 계승하였다. 헤겔은 후기 네덜란드 화파에 대한 자신의 평가를 통해 후기 네덜란드 회화에 대한 미학적 정당화를 도모했으며, 이 회화가 지닌 근대성의 근거를, 이 회화가 예술의 **혁명**임을 평가할 근거를 찾으려 했다. 프랑스 인상주의로 지속되는 그 혁명 말이다. 예술철학 강의를 통해 헤겔은 황금기 네덜란드 회화를 폄하하는 고전주의적 혹은 낭만주의적 논증에 반대하면서 [27] 결정적인 반증에 해당하는 근대적 미학 이론을 제시한다. 베르메르, 할스 등 거장 화가들은 19세기 내내 ‘예술 판정가들’에 의해 거의 평가받지 못하고 간과되었다. 렘브란트의 첫 제자들에 대해서도 마찬가지였는데, 그 가운데 헤라르트 도우는 헤겔이 높이 평가했으나 그의 명성이 [헤겔의 시대에는] 거의 사라진 상태였다.<sup>42</sup> 고대(고전주의)나 기독교 중세(후기 낭만주의)의 미화에 반대하면서 근대성의 예술로, 즉 **자유로운** 예술 내지 자유로운 정신성의 예술로 패러다임을 전환하는 논조가 그의 예술철학에 나타난다. - “자유로움 속에 비로소 아름다운 예술은 참된 예술로 존재한다”(TWA 13, 13). 헤겔은 철학과 미술사를 결합했다는 의미에서 근대 회화 미학의 정립자로 볼 수 있다. 또한 헤겔은 이른바 미술 전문가들과 함께 미술사를, 그리고 후기 네덜란드 화파가 일으킨 혁명을 바라볼 새로운 시각을 제공하는 데에 결정적으로 기여한 선구자로 볼 수 있다.

<sup>1</sup> Karl Rosenkranz, *Georg Wilhelm Friedrich Hegels Leben*. Berlin 1844 (Nachdruck Darmstadt 1977), 348f.

<sup>2</sup> Ebd. 347f.

<sup>3</sup> Stephen Houlgate, *Hegel and the Art of Painting* #

<sup>4</sup> Hegel, *Kehler Nachschrift* op. cit. 152. Auf die Differenzierungen innerhalb dieser Schule (Utrechter, Haarlemer, Leidener und Delfter Schule und andere Malergilden) kann hier nicht eingegangen werden. 이 화파 내의 차별성(Utrecht, Haarlem, Leiden, Delft 화파 및 기타 화가 길드)에 대해서는 여기서 다루지 않는다.

<sup>5</sup> Aloys Hirt, Karl Friedrich von Rumohr, Johann Röseler, Christian Xeller, Jakob Schlesinger [등과 헤겔은 교류하였다.] - “[헤겔은] 회화의 이론은 물론 실천 및 역사에 대해 매우 식견이 많았다. [...] [헤겔은] 회화 및 [작품의] 복원을 위한 실무 작업에 관해, 그리고 작품 수집 및 역사에 관해 해박한 이들과 교류하였다.” Houlgate 1f. [Houlgate, “Presidential Address: Hegel and the Art of Painting”, pp. 61-62.] 이 점에서 칸트와는 근본적 차이가 나타난다. 이들 화가와 헤겔의 관계에 대해서는 다음을 참조. Otto Pöggeler, *Der Philosoph und der Maler. Hegel und Christian Xeller*, in Otto Pöggeler/Annemarie Gethmann-Siefert, *Kunsterfahrung und Kulturpolitik im Berlin Hegels*, *Hegel-Studien Beiheft* 22, Bonn 1983. ##

<sup>6</sup> Alpers, *Kunst als Beschreibung*, 83. [*Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln 1985]

<sup>7</sup> Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*, §§ 384 und 386.

<sup>8</sup> Goethe, *Diderots Versuch über die Malerei*. Übersetzt und mit Anmerkungen begleitet von Johann Wolfgang von Goethe, # 1799 #

<sup>9</sup> Ebd.

<sup>10</sup> Braungart, *Literatur und Religion*, 223ff.

<sup>11</sup> Vgl. Lippuner spricht von romantischer Verfälschung, Lippuner, *Wackenroder/Tieck*, 102-105.

<sup>12</sup> Ebd. 2ff, 21ff, 45.

<sup>13</sup> Lippuner, *Wackenroder/Tieck*, 160; Braungart, *Literatur und Religion*, 227.

<sup>14</sup> Zit. nach Braungart, *Literatur und Religion*, 228.

<sup>15</sup> Vgl. [GW] 28,1, 477; 28,3, 961.

<sup>16</sup> Svetlana Alpers, *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln 1995, 29.

<sup>17</sup> Dazu ausführlich: Klaus Vieweg, *Die romantische Kunst als Anfang freier Kunst*, op.cit.

<sup>18</sup> Hervorhebung K.V.

<sup>19</sup> Hervorhebung Klaus Vieweg. Schnaase sieht dies ähnlich, wenn er von der ‚reinen Anschauung des höchsten Geistes‘ und dem ‚freien Gestalten der Form‘ spricht (Schnaase 370).

<sup>20</sup> Dazu näher: Klaus Vieweg, *Die sanfte Macht über die Bilder – Hegel philosophische Konzeption von*



Einbildungskraft. In: *Inventions of the Imagination*. Hg. v. R. T. Gray, K. Vieweg et al. Seattle 2010.

<sup>21</sup> Siehe auch: Christopher Brown, *Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert*, München 1985.

<sup>22</sup> Klaus Vieweg, „To trifle upon the road“ Die Muße als „Sonntag des Lebens“, in: Claudia Lillge, Thorsten Unger, Björn Weyand, *Arbeit und Müßiggang in der Romantik*, München 2017, ders.: Entdeckungsreise und humoristische Roman – Hegel und Laurence Sterne, In: Klaus Vieweg: *Skepsis und Freiheit*, München 2007.

<sup>23</sup> Peter Hecht, Das Vergnügliche erkennt man leicht, aber nicht die Bedeutung. In: Jeroen Giltaij, *Der Zauber des Alltäglichen. Holländische Malerei von Adriaen Brouwer bis Johannes Vermeer*. Berlin 2005, 21.

<sup>24</sup> Waagen1, 109 (Sammlung Six Amsterdam).

<sup>25</sup> Dazu Norbert Wolf, *Impressionismus*. München, London, New York 2023, 44.

<sup>26</sup> Für Hegels ist diese Landschaftsmalerei ein Kernmoment modern-romantischer Kunst. Nicht haltbar ist die Einschätzung von Annemarie Gethmann-Siefert, dass die Landschaftsmalerei „das Ideal der Kunst verfehlt“. Diese Behauptung steht konträr Text von Hegels Vorlesungen über die Ästhetik. Diese Schule wird gar als „abgeleiteter Zweig der ohnehin sich auflösende Malerei“ bezeichnet, an der nichts besonders Rühmenswertes entdeckt werden könne. Annemarie Gethmann-Siefert: Die wiederentdeckte Malerei. In: *Hegel in Berlin* (hrsg. Otto Pöggeler), Berlin 1981.

<sup>27</sup> „de heerlijke kabinetten heeft bezocht“ – Antwerpen, Den Haag, Amsterdam. Hegel in Berichten seiner Zeitgenossen 510.

<sup>28</sup> Houlgate 5f.

<sup>29</sup> Dazu auch Vieweg, Die sanfte Macht über die Bilder, op.cit.

<sup>30</sup> John Malcolm Nash, *The Age of Rembrandt and Vermeer: Dutch painting in the seventeenth century*. Oxford/New York 1979, 275. Houlgate „Painters should thus explore human character through portraite and present the wide array of feelings and moods that are to be encountered in the diverse situations of everyday life“

The Dutch painters are be able to imbue the most significant scenes of domestic life with an irresistible ‚spiritual cheerfulness‘, the fullness of their life. Houlgate 11f.

<sup>31</sup> Hotho 256, Hervorhebung Klaus Vieweg.

<sup>32</sup> Katalog Frimmel: Paul Potter: Tierstück, zwei Kühe.

<sup>33</sup> Thore, Un tour en Allemagne. In: *Revue Germanique*.# 216.

<sup>34</sup> GW 28, 3, 1128; GW 28, 1, 113, 161, GW 28, 2, 765.

<sup>35</sup> GW 28, 3, 1128

<sup>36</sup> Hotho 258.

<sup>37</sup> Goethe Blumen-Mahlerei #

<sup>38</sup> 14, 228; Woltmann/Waagen, *Kleine Schriften*, 58 #

<sup>39</sup> Kehler: *Gerätschaften der Kunst* 152.

<sup>40</sup> Theophile Thoré-Bürger, IX. Gewitterlandschaft. Oelgemälde von Rembrandt. In: *Zeitschrift für bildende Kunst*, Leipzig 1866, 159f.

<sup>41</sup> Claude Bénard, *Système des Beaux-Arts par Hegel*, Paris 1860, 246.

<sup>42</sup> Vgl. Arthur K. Wheelock, Jr., Gerrit Dou 1613-1675. Master Painter in the Age of Rembrandt. Washington, New Haven, London 2000.