

# 카스파 다비드 프리드리히와 티크의 『루넨베르크』를 매개로 산정의 회화 읽기

신성엽 (전남대학교)

## 서론

“진실로 경이로운 이 자연은 그 본질의 많은 부분이 어둡게 머문다 할지라도 나를 격하게 사로잡았다.”<sup>1)</sup> 루드비히 티크가 여름 여행 중에 카스파 다비드 프리드리히를 상기하며 쓴 글은 그의 풍경화가 그토록 짧은 시간 내에 독자적 방식으로 어떻게 ‘우리네 독일 세계’를 고무시켰는지에 대한 인상을 적고 있다(Vgl. Tieck 2018, 14). 그는 프리드리히 슐레겔의 의미에서 새로운 신화를 창출하고자 했던 예술가에 속했지만 일반적 이해의 신화보다는 이미지언어의 극단적 주관성을 강조한 화가였다.<sup>2)</sup> 그의 풍경화는 종교성에 기반한 영혼의 언어이자 독일적인 풍경을 통한 내면의 가시화된 언

---

1) “Diese wahrhaft wunderbare Natur hat mich heftig ergriffen, wenn mir gleich vieles in seinem Wesen dunkel geblieben ist”(1803.06.19. 드레스덴).

2) “그 누구도 모두를 위한 척도일 수는 없다. 누구든 자신만의 척도가 있으며 다소 차이는 있지만 그에게 친숙한 정서적 척도가 있는 것이다. Keiner ist Maßstab für alle, jeder ist nur Maßstab für sich und für die mehr oder weniger ihm verwandten Gemüter.”

([https://www.welt.de/print/die\\_welt/vermischtes/article13662027/Der-Gezeichnete.html](https://www.welt.de/print/die_welt/vermischtes/article13662027/Der-Gezeichnete.html))

어인 것이다. 티크는 20세기 정신분석의 태동을 예견하기라도 하듯 대자연을 마주한 유한자의 심상을 자연의 불가사의한 측면에 기대 정확히 짚고 있다. 자연이 의식의 심연이라 할 ‘무의식’<sup>3)</sup>과도 같은 어두운 면을 감추고 ‘가만히’ 머문다는 사실과 그럼에도, 아니면 바로 그 때문에, 주체가 자연에 ‘격하게’ 사로잡힘으로써 자연이 갖는 모순적 양가성은 예술가가 유념하는 감정의 절제와 격정의 구도를 보여준다. 본 논문은 티크의 『루넨베르크』(Der Runenberg, 1804)를 중심으로 프리드리히 회화의 주인공들이 위치한 지점과 그들 시선이 향한 곳에 주목하여 작품의 의미형식을 샌정의 작품과 관련하여 고찰한다. 재독 화가 샌정은 유화 작업을 주로 하지만 동양화적 해석을 깃들인 독창적 기법으로 독일 낭만주의 정신을 표출한 동시대 증견작가이다. 티크의 작품 분석을 통해 『루넨베르크』에 나타난 초기 낭만주의 세계를 진단하고 이 작품의 주인공이 예술의 어느 지점에 위치하며 그가 숲의 여자(das Waldweib)에게서 받은 석판이 샌정의 회화에서 어떻게 적용 내지 변화되고 있는지를 살펴볼 것이다. 이 과정에서 프리드리히 회화 정신이 어떻게 변별적으로 수용되는지 상호매체적 관점에서 검토된다.

예술동화 『루넨베르크』는 시민 세계의 크리스티안이 알루넨 뿌리와 석판, 숲의 여자와 이방인이 위치한 루넨 산이라는 미지의 세계로 들어가는 구조이다. ‘루넨’은 알루넨 식물, 석판, 루넨 산에 공통으로 들어간 글자이고, 석판이 유래한 루넨베르크는 신비로운 상징으로 소설을 주도한다. 독일 민담 속 자연이 사건의 배경이거나 주인공의 행위에 종속되는데 비해 티크의 동화에서 자연은 “독자적 반대권력”으로 나타난다(Tismar 1997, 41). 프리드리히 회화에 나타난 자연 또한 낭만주의라는 동일 사조에도 불구하고 그 함의는 사뭇 다르다. 문학 속 주인공이 사회와 개인의 갈등 구

3) 19세기 낭만주의는 무의식에 대한 선취에도 불구하고 20세기 무의식 개념에 대한 체계적인 이론 정립에 이르지 못하였지만 ‘의식과는 다른 무엇’ 혹은 ‘의식 이전의 무엇(Es)’ 등에 대한 어렴풋한 느낌을 미학적으로 표현해 냈다(참조: 최문규 2019, 251).

조 속에서 현실과 비현실이라는 상이한 ‘권력’을 접하고 자연의 마력에 굴복해 광인의 상태로 산에 귀의했다면, 회화 속 인물들은 산이라는 대상에 대해 관찰자적, 관조적 자세를 견지한다. 그 결과 프리드리히의 회화는 현존재 너머의 세계에 대한 등장인물의 깊은 응시와 관계된다. 산 정상에선 방랑자와 마찬가지로 광활한 바닷가의 수도승, 창 너머 풍경을 바라보는 인물의 뒷모습에는 ‘눈’이라는 자연 매체적 관점이 존재한다. 캔버스에 드러나지 않는 인간의 눈은 물리적 한계성을 딛고 사물을 재배열하며, 사물 너머 ‘어둡게 머무는’ 자연의 세계를 ‘극도의 주관성’으로 마주한다. 그 결과 튀겐의 해안, 하르츠의 동굴, 산 풍경 등에는 존재와 자연, 우울과 절망, 죽음과 생성이라는 포에지 정신이 고스란히 전달된다. 그 순간 존재는 진정한 예술가로, 비가시적 세계의 절대성을 보다 강렬히 전달하는 중재자가 된다. 본문에서는 『루넨베르크』의 구도 및 상징성을 예술의 문제와 관련해 고찰하고, 샌정의 회화(4, 5장)를 티코의 예술동화와 프리드리히의 작품세계에 연계해 상호 비판적으로 분석할 것이다.

## 1. 티코의 “루넨베르크”- 예술의 절대성과 치명성

낭만주의를 지시하는 프리드리히의 <안개바다 위의 방랑자>(Wanderer über dem Nebelmeer, 1808/1810)는 진한 녹색의 옛 독일 외투를 입고, 파노라마 정경의 산 정상에서 자욱한 안개의 바다를 보고 있지만 그가 명확히 어디를 응시하는지 알 수는 없다. 그가 선 거대한 바위산은 수목화의 바위를 연상시키며, 그 앞에 펼쳐진 광활한 전경은 밝은 빛을 띤 신비로운 안개로 뒤덮여 있다. 장엄한 자연을 조망하는 이 지점은 심미안이 열리는 자리이자 산에 오른 자의 영적인 상태와 관련이 있다. 화면 중앙에 위치한 방랑자 구도와 달리 <바닷가의 수도승>(Der Mönch am Meer, 1808/1810)에 표현된 인물은 거대한 자연에 동화되어 자연의 일부를 이룬다. 바닷가 풍경 속에 위치한 인물의 종교적 체험을 체현하듯 화면에는 회화정신이 지

배적이다. 앞선 작품이 동양화 전경 속에 서양 예술가의 뒷모습을 절대화했다면, 바닷가의 수도승은 외적 세계와 내적 세계의 경계가 허물어지는 동양적 자연관을 현시하는 것 같다. 이와 달리 티크의 문학에서 주인공과 자연의 관계는 결코 이상적이지 않다. 자연은 일방적이며 파괴적인 위력으로 주인공을 압도한다. 프리드리히 회화의 주인공들이 이른바 개인과 사회라는 긴장 구도에서 물러나 자연의 세계에 몰입하는 것과 차이가 있다. 압도와 몰입, 그 차이는 어디에서 오는가? 이 문제는 예술과 예술가의 문제로 귀결된다. 자연미에 입각해 예술의 미적 판단을 논구한 칸트 미학은 이에 대한 하나의 답이 될 수 있어서 진정한 예술가는 자연의 내적 법칙과도 같이 예술에 주관적 보편성을 제공한다.

낭만주의 문학의 주인공들은 예의 출발과 도착 과정을 통해 진일보하고 환상과 현실을 해체하는 경험을 한다. 『루넨베르크』의 크리스티안 역시 마을을 떠나 자신을 ‘부르는’ 루넨베르크로 향한다. 그의 출발은 일상에서 벗어나 미지의 세계를 열망하는 내적 동기에서 비롯된다. 작품 결론부에서 크리스티안이 광기에 젖어 영원히 마을을 떠나기까지 그는 ‘평지와 산이라는 두 세계’, 즉 정원의 식물과 산의 광물, 합리성과 낭만적 기괴성, 문명과 원초적 세계를 배회하는 이중적 인물로 이해된다.<sup>4)</sup> 동전의 양

4) 낯선 지방을 찾아 나선 크리스티안이 기암절벽에서 숲의 여자를 만나고 마을로 돌아온 후 두 세계에 대한 감정은 이전과 달라져 있다. “간밤의 기분과 소망들이 방탕과 신성모독으로 느껴지면서 다시 어린아이처럼 되어 검소하고 겸손하게 사람들과 어울리고 형제들과 더불어 살며 불경스런 감정들과 계획들을 멀리하고 싶었다. 이제 그에게 흥미롭고 매력적인 것은 평지와 거기에 다채롭게 굽이쳐 풀밭과 정원을 감돌아 흐르는 작은 강이었다. 외로운 산속과 거친 바위틈에서 지내던 일을 생각하자, 그는 두려워지면서 이 평화로운 마을에 살 수 있기를 기원했고, 그러한 기분에 싸인 채 사람이 가득 찬 교회로 들어갔다. Seine Empfindungen und Wünsche der Nacht erschienen ihm ruchlos und frevelhaft, er wollte sich wieder kindlich, bedürftig und demütig an die Menschen wie an seine Brüder schließen, und sich von den gottlosen Gefühlen und Vorsätzen entfernen. Reizend und anlockend dünkte ihm die Ebene mit dem kleinen Fluß, der sich in mannigfaltigen krümmungen um Wiesen und Gärten schmiegte; mit Furcht gedachte er an seinen Aufenthalt in dem einsamen Gebirge und zwischen den wüsten Steinen, er sehnte sich, in diesem friedlichen Dorfe wohnen zu dürfen, und trat

면과도 같은 동일자의 상이한 감정상태는 <뤼겐의 석회암벽>(Kreidefelsen auf Rügen, 1818) 속 남자 주인공의 분리된 구도를 통한 ‘존재의 이중성’과도 같이 인간감정의 거울상을 보듯 흥미롭다(최문규 2019, 3-5쪽).

티크는 베를린에서 친교를 맺은 노르웨이 출신의 자연과학자 헨릭 슈테펜스(Henrik Steffens, 1773-1845)의 이야기를 듣고 하룻밤 만에 ‘알루넨 뿌리’(Alrunenwurzel) 이야기를 완성한다.<sup>5)</sup> “루네베르크”라는 제목의 이야기는 1801-1802년 드레스덴에서 생성되어 1804년 “예술과 분위기에 대한 소책자”(Taschenbuch für Kunst und Laune, Jg. 3)에 발표되었고 1812-1816년 액자소설인 『판타수스』(Phantasmus) 3권에 수록되었다(Koeman 1993, 514). 알루넨 뿌리는 이방인, 혹은 여인으로 둔갑하여 출현하고 빛나는 광물 역시 주인공을 광기로 이끈다. 이 과정에서 주인공이 광물나라의 마법 같은 힘에 이끌려 보석에 대한 탐욕으로 몰락한다는 아힘 홀터의 해석은 설득력이 있다(Hölter 1989, 128; Vgl. 진일상 2013, 45).<sup>6)</sup> 그럼에도 주인공의 다

---

mit diesen Empfindungen in die menschen erfüllte kirche”(임한순 역 1996, 254; RB69).

- 5) “Gedankenlos zog er eine hervorragende Wurzel aus der Erde, und plötzlich hörte er erschreckend ein dumpfes Winseln im Boden, das sich unterirdisch in klagenden Tönen fortzog, und erst in der Ferne wehmütig verscholl.” 알루넨 식물과 『루네베르크』의 발생사에 영향을 준 슈테펜스의 자연철학에 대해서는 프리츠 파울 Fritz Paul(1973)의 교수자격취득논문 “Henrich Steffens. Naturphilosophie und Universalromantik. München”을 참조.
- 6) 슈테판 노이하우스의 경우도 이와 유사한 해석을 보이는데 그가 이해하기에 이 동화에는 승자도 패자도 없으며, 동화에 숨겨진 의미를 독자가 감지하는 한 그가 승자가 된다(Neuhaus 2017, 143). 노이하우스는 인간이 ‘살아있는 자연’이 아닌 ‘무생물’ 즉 광물에 집착할 때 제기되는 우려를 표명한다. “평지의 전원시는 일찍이 황금시대의 메아리로 읽힐 수 있다. 이 경우 산은 자연과의 관계가 상실된 현재를 상징한다고 볼 수 있다. 인간은 - 이 경우 그는 또한 시인인데 - 더 이상 자연과 소통할 수 없으며, 살아있는 자연보다 무생물에 우위를 둬으로써 자연을 잘못 이해하게 된다. Die Idylle der Ebenen kann als Nachklang des früheren Goldenen zeitalters gelesen werden, das Gebirge würde in dem Fall die Gegenwart symbolisieren, die durch den Verlust der Beziehung zur Natur charakterisiert ist. Der Mensch - in diesem Fall einer, der auch Dichter ist - kann nicht mehr mit der Natur kommunizieren und sie nur noch falsch verstehen, indem er der unbelebten Natur den Vorzug vor der belebten gibt”(Neuhaus 2017, 142).

른 면모를 고려하면 그의 몰락이 단순히 재물에 기인한다고 보기에는 무리가 있다. 슐레겔이 말하는 티크의 서술방식에 오히려 ‘몰락’의 진실이 있는 바, 노벨레라는 산문의 법칙은 “존재와 생성의 어느 지점에 새롭고도 놀라운 방식으로 작용 [daß die Novelle] in jedem Punkt ihres Seins und Werdens neu und frappant wirken kann”함으로써 독자의 위트와 판타지를 자극하여 가령 ‘루넨베르크-노벨레’ 구조를 통해 복잡한 세계의 진실을 드러낸다(Vgl. Köhn 2000, 16). 다시 말해 “경이롭고 측정키 힘든 땅속 보물”(RB79)<sup>7)</sup>에 대한 물질적 관심 외에도 숲의 여자가 함의하는 경이로운 자연에 대한 이끌림 역시 작품의 주도 동기가 된다. 티크를 비롯한 낭만주의자들이 ‘숲의 시인’이라 불리는 것처럼 크리스티안에게도 숲에 대한 경건함이 있다. 그렇다고 그런 기질이 그를 예술가로 만들지는 않는다. 만일 그것이 가능하다면 신비로운 석판을 품에 안고 비합리성의 세계에 정주한 그 순간에 그가 예술가의 세계에 잠시 들어왔다고 보아도 무방할 것이다.

예술은 유혹적이고, 금지된 과일이다. 가장 안쪽의 달콤한 과즙을 맛 본 사람은 실제 세계를 살아가는데 돌이킬 수 없이 실패한다. 그는 점점 자신의 고유한 즐거움을 얻는데 빠져들고 그의 손은 이웃에게 뺨을 힘을 상실한다.

Die Kunst ist eine verführerische, verbotene Frucht; wer einmal ihren innersten, süßesten Saft geschmeckt hat, der ist unwiederbringlich verloren für die tätige lebendige Welt. Immer enger kriegt er in seinen Selbsteignen Genuß hinein, und seine Hand verliert ganz die Kraft, sich einem Nebenmenschen wirkend entgegenzustrecken(Wackenroder 1984, 333; Vgl. Batz 2011, 20).

빌헬름 하인리히 바켄로더(1773-1798)의 『예술의 환상, 예술의 기쁨을

7) “기이하고, 측정할 수 없는 보물이”, 아들이 답했다, “땅 깊숙이 있을 거예요. 누군가 이것을 파내어 차지할 수만 있다면! Wunderbare, unermeßliche Schätze”, antwortete der Sohn, “muß es noch in den Tiefen der Erde geben. Wer die Erde so wie eine geliebte Braut an sich zu drücken vermöchte, daß sie ihm in Angst und Liebe gern ihr Kostbarstes gönnte!”

위해』(Phantasien über die Kunst, für Freude der Kunst, 1799)에 등장하는 상  
기 인용문은 평지의 세계와 산을 오가며 방황하던 크리스티안에게도 통용  
되었다. “나를 기념하여 이걸 받으세요!” 여인으로부터 그림문자가 새  
겨진 석판을 받아 그 형상을 만지자 ‘구름휘장으로 가려진 캄캄한 밤 같  
은 무엇인가가’ 즉시 그의 내면으로 훑아 들어온다. 크리스티안의 환상적  
체험 순간은 기표와 기의가 분리되기 전의 순수한 언어 상태로, 술라이어  
마허에 따르면 종교적 방향성이다. 종교적 숭고함이라고도 읽히는 이 순  
간은 예술의 속성이기도 하다.

이미 종교에 대한 연설에서 술라이어마허는 환상에 대해 썼다. “당신들은,  
바라건대, 신에 대한 믿음이 환상의 방향에 달려있음을 불경스럽다 여기지  
마시오; 당신들은 환상이 인간에게서 가장 지고하고 가장 근원적임을 알 것  
이오, 환상을 뺀다면 모든 것은 그저 환상에 대한 반성일 뿐이오; 당신들을  
위해 세계를 창조하는 것은 당신의 환상이고 세계 없이는 당신들이 결코 신  
을 지닐 수 없다는 것을 알게 될 것이오.”

Bereits in den Reden über die Religion schrieb Schleiermacher über die  
Phantasie: “Ihr, hoffe ich, werdet es für keine Lästerung halten, daß Glaube an  
Gott abhängt von der Richtung der Phantasie; Ihr werdet wissen daß Phantasie  
das höchste und ursprünglichste ist im Menschen, und außer ihr alles nur  
Reflexion über sie; Ihr werdet es wissen daß Eure Phantasie es ist, welche für  
Euch die Welt erschafft, und daß Ihr keinen Gott haben könnt ohne Welt”(Batz  
2011, 32f.; Vgl. Schleiermacher “Über die Religion” 1799).

종교-환상-예술의 관련성을 언급한 이 인용은 루넨베르크의 세계가 환  
상에 의해 창조되었고 세계의 창조는, 가령 그것이 문학 작품이라 할지라  
도, 신에 대한 믿음처럼 환상에 기인하고 있음을 피력한다. 이러한 관념은  
오늘날 다양한 예술 형식이 관조, 숭고, 환상에 기반하고 있지만은 않다는  
것을 역설한다. 다시 말해 예술의 기준 없음이 예술가에게는 예술 창작의  
가능태로 작용하지만 그 기준에 대해 숙고할수록 예술의 표현 문제는 더욱

난해해진다. 여기 한 가지 기준이 있다면, 예술미는 이성적 학문 영역과 달리 가르치고 배운다고 구현되는 것이 아니라는 것이다.<sup>8)</sup> 자연의 무관심성처럼 진정한 예술은 그 자체로 미를 발산한다. 크리스티안에게 루넨 산이 도달할 수 없는 예술의 치명성을 상징한다면, 『루넨베르크』는 예술의 문제를 반성케 하는 절대적 구조가 될 수 있다.

## 2. 크리스티안의 운명. 주관적 감정의 극단화

들판과 초원, 커다란 강이 굽이치는 평지에 살던 크리스티안은 아버지가 젊은 시절에 여행한 광산과 산악지방(Gebirgen)에 관한 얘기를 듣고 높은 산과 골짜기, 전나무 숲을 밤낮없이 생각한다(RB64).<sup>9)</sup> 산에 대해 생각하면서 그는 현실에 만족하지 못하고 길을 떠난다. 숲에 앉아 울적함에 싸

- 
- 8) 아름다운 예술은 배우기도 가르치기도 쉽지 않다. 반면에 “(종종 위대한 머리)의 문제인 학문은, 자연의 유용함에 관한 일은 아닌 바, 매우 잘 가르치고 배울 수 있다. *Schöne Kunst läßt sich so wenig lehren als lernen, während Wissenschaft, die Sache eines (oftmals großen) Kopfes*”, nicht aber eines Günstlings der Natur, sehr wohl gelehrt und gelernt werden kann(Ritzel 1985, 449). 판단력 비판에서 칸트의 천재 개념은 낭만주의 예술가들에게 특히 지대한 영향을 미쳤다. 가령 셸링에게 천재란 신의 절대적 정신과 동일시되었고, 프리드리히 쉐레겔과 노발리스의 경우 천재는 “인간의 자연스런 상태 *der natürliche Zustand des Menschen*”에 다름 아니었다(Vgl. Groß/Müller/Steinmetzer 2008, 377). 질풍노도기와 고전주의 시기 괴테의 천재 개념은 타고난 것과 인간의 노력 사이에서 상이한 의미를 획득한다. 이와 결이 다르게 쇼펜하우어 천재는 지성의 ‘비정상적 과잉’으로, 자연의 특성인 동시에 자연법칙에 어긋난 것으로 해석된다. 이들 천재 개념을 종합적으로 판단할 때 “제대로 이해했다면, 예술과 자연은 포에지와 예술에서 하나이자 동일자이다 *Kunst und Natur sind aber beide, richtig verstanden, in der Poesie wie in den Künsten nur ein und dasselbe*”(티크의 『판타수스』 서문 중에서)
- 9) “평지, 성, 잘 손질된 꽃밭이 있는 내 아버지의 작은 정원, 좁은 집, 사방을 둘러 침울하게 펼쳐져 있으면서도 높은 지대나 장엄한 산을 꺼안지 못한 광활한 하늘, 이 모든 것이 나에게는 더욱 슬프고 혐오스레 여겨졌다. *Die Ebene, das Schloß, der kleine beschränkte Garten meines Vaters mit den geordneten Blumenbeeten, die enge Wohnung, der weite Himmel, der sich ringsum so traurig ausdehnte, und keine Höhe, keinen erhabenen Berg umarmte, alles ward mir noch betrübter und verhaßter.*”



여있던 그가 무심코 튀어나온 뿌리 하나를 뽑으면서 동화의 마력은 힘을 발휘한다. 알루넨 뿌리의 신음소리와 함께 낯선 남자가 등장하고 그는 주인공을 루넨 산으로 안내한다(RB66).<sup>10)</sup> 티코의 또 다른 동화 『금발의 에크베르트』처럼, 등장인물들의 우연적 연계는 알루넨, 이방인 그리고 향후 전개될 숲의 여자가 기실 하나가 아닌가하는 의문을 품게 한다. 산길이 끝나는 비좁은 길에 있는 여인으로부터 온갖 보석이 박힌 빛나는 석판을 받고 다음 날 아침 가파른 벼랑길을 내려오나 석판의 흔적은 찾을 길 없고 크리스티안이 보게 된 광경은 뜻밖에도 지평선 끝에 가물거리는 루넨 산의 폐허였다(RB68f.). 크리스티안의 내면적 심상을 상징적으로 묘사한 이 장면은 다양한 관점의 낭만주의적 풍경이 내적 감정의 표출임을 상기시킨다.

모세가 언약의 말씀을 기록한 증거의 판을 받아들고 시나이 산에서 내려올 때 그의 얼굴에 광채가 나 이스라엘 백성이 그 보기를 두려워하는 것과 달리(출애굽기 34:28-35), 잠에서 깬 크리스티안은 형체를 알 수 없는 기이한 사건과 현실이 혼합되어 머릿속이 어지럽다. 그는 “장엄한 산”에 대한 열망으로 미지의 산악 지대에서 새로운 일을 하며 행복을 찾고자 마을을 떠났지만 정작 암벽 산에서의 기억은 그를 두렵게 한다. 마침 추수감사절 예배가 열리는 어느 교회에 이르게 되고 그는 금발의 엘리자베스를 만나 가족을 이루고 그 지방의 명문가로 성장한다. 아이들의 아빠로 5년을 보낸 후 어떤 이방인이 크리스티안의 집에 머물게 되고 운명은 그를 다시 루넨베르크로 이끈다. 마을과 산, 식물과 광물, 엘리자베트와 숲의 여자, 기독교와 이교로 구분되는 두 세계에서 크리스티안은 심리적 의식작용에 굴복해 미지의 세계를 택하지만, 일상적 공간 또한 알 수 없는 일들의 출현으로 사건의 역동성이 확인된다. 일상의 공간인 평지와 그 대척점에 있는 산은 일의적으로 해석할 수 없으며, “하나의 기표에 하나의 기의가 결합되다가, 다시 반대

10) “하지만 저기 험준한 벽과도 같은 루넨베르크를 보거나, 장구한 바위산이 얼마나 아름답고 매혹적으로 우리를 내려다보는지를! Aber siehe dort den Runenberg mit seinem schroffen Mauerwerke, wie schön und anlockend das alte Gestein zu uns herblickt!”

의 기의가 결합됨으로써”(김길웅 2014, 105), 작품의 낭만주의적 구도를 공고히 한다. 하지만 주인공에게 루넨 산의 위력은 마을이 그에게 미치는 힘을 능가하게 된다.

아버지는 크리스티안의 방랑기를 “하나의 불행한 성좌” 때문이라고 해석한다. 그의 본성은 안정을 추구하는데, 조급한 성격이 그를 “거친 돌의 세계로 in die Gesellschaft der verwilderten Steine”(RB76) 유도했다고 본 것이다. 여기서 성격과 운명의 문제가 제기된다. 크리스티안이 마을을 떠난 후 여전히 고지와 평지를 오가며 산 것은 아버지의 해석처럼 모난 것에 대한 ‘경향성’ 때문이며 이는 시민사회의 삶을 저해하는 치명적인 특성이다.

광인이 물을 보고 지레 놀라고 그의 안에 들어간 독이 더 독해지는 것처럼, 모든 모난 형상들, 각각의 선, 모든 광채를 볼 때 내게 그러한 일이 일어납니다. 그러면 모든 것이 내재하고 있는 형상들을 해방시켜 태어나도록 부추깁니다. 그러면 나의 정신과 육체는 불안을 느끼죠. 불안이 외부의 감정을 통해 그 기분을 느꼈듯이, 이 감정은 다시 고통스럽게 사투를 벌이며 불안을 외부의 감정으로 표출함으로써 불안에서 벗어나 고요해지려 합니다.

Wie der Wahnsinnige beim Anblick des Wassers sich entsetzt, und das empfangene Gift noch giftiger in ihm wird, so geschieht es mir bei allen eckigen Figuren, bei jeder Linie, bei jedem Strahl, alles will dann die inwohnende Gestalt entbinden und zur Geburt befördern, und mein Geist und Körper fühlt die Angst; wie sie das Gemüt durch ein Gefühl von außen empfangt, so will es sie dann wieder quälend und ringend zum äußern Gefühl hinausarbeiten, um ihrer los und ruhig zu werden(RB76).

크리스티안의 고백은 그가 예민한 시각의 소유자로 알루넨 식물의 고통소리를 어떻게 듣게 되었는지를 짐작케 한다. 그는 ‘어떤 식물이 자신에게 지구의 불행을 알려주었고’ 그 이후 자연 전체의 탄식과 한숨소리를 이해하게 되었다고 말한다(RB77). 인간의 분석적 시각이 초래할 자연의 황폐화를 경고한 그의 말은 당시 낭만주의자들이 우려했던 바이기도 하

다. 크리스티안이 숲속의 여자를 아름답고 금빛 베일로 치장한 아름답고 강력한 여인이라 말한 것과 달리 아내의 눈에 비친 그녀는 소름끼치는 숲의 노파였다(RB82). 이는 주인공의 미적 기준의 변화로 설명이 가능하지만, 다른 한편 문명 세계와 거친 자연의 세계에서 미적 기준이 차이가 있음을 드러낸다.

녹색 나뭇잎을 머리에 꽂고 어린 가문비나무를 짚고 엘리자베스를 찾아온 그는 배낭에서 돌무더기를 꺼내, 그건 정련되지 않은 보석이자 정령이 그 안에 산다고 말한다(RB81). 서술자는 현실과 환상을 오가다 결국 산의 세계로 들어간 그를 ‘불행하다고’ 평한다. “그러나 그 불행한 남자는 다시는 눈에 띄지 않았다”(RB82). 루넨베르크를 예술의 광적인 힘으로 치환했을 때 그는 예술의 치명성을 설명하는 인물로 자연과 예술가 사이의 다양한 모델을 재고하도록 만든다. 노발리스의 낭만화 전략에 비춰볼 때 크리스티안은 ‘비속한 자아’의 질적 강화의 예로 읽히지는 않는다. 가령 그는 마틸다의 얼굴에서 푸른 꽃을 본 하인리히가 아닌 것이다.<sup>11)</sup> 우는 아이와 부인에게 작별인사를 고하고 노파와 함께 루넨 산으로 들어가는 그의 행동에는 선(善) 의지나 신성에 대한 경외심이 없다. 이는 동시대 괴테나 노발리스, 바켄로더의 주인공들이 화해의 형식을 취한 것과 상치되는 부분이다(Vgl. Tismar 1997, 61).

11) “세계는 낭만화되어야 한다. 그렇게 우리는 근원적 의미를 다시 발견하게 된다. 낭만화라는 것은 질적 강화에 다름 아니다. 그런 작동 속에서 비속한 자아는 고상한 자아와 동일시된다. 우리 자신이 일련의 질적인 강화인 것처럼 말이다. 이러한 작동은 여전히 잘 알려져 있지 않고 있다. 범속한 것에 고상한 의미를, 관습적인 것에 비밀스러운 외양을, 잘 알려진 것에 미지의 것의 품위를, 유한한 것에 무한한 외양을 부여함으로써 나는 그것을 낭만화하는 것이다”(참조: 최문규 2019, 92).

### 3. 석판과 루넨베르크의 함의

작품의 제목이자 주요 구도에 속하는 ‘루넨베르크’는 알루넨 뿌리와 마찬가지로 고대 게르만 문자 루네(Rune; Runen)를 포함하며 숲의 여자가 크리스티안에게 건넨 신비로운 석판 역시 이와 관련이 있다. 루네 문자가 적힌 석판은 글꼴 사용과 관련한 계층 문화 외에도 메타픽션에 관한 해석과 관련한 연구에서 발견된다(최경은 2012).<sup>12)</sup>

한참 후 그녀는 다른 금빛 장롱으로 다가가 판 하나를 꺼냈는데, 석판엔 루비, 다이아몬드 그리고 온갖 보석이 박혀 반짝이고 있었다. 그리고는 그것을 오랫동안 확인하듯 살펴보았다. 이 석판은 다양한 색과 선으로 놀랍고도 이해할 수 없는 그림을 만들고 있는 것 같았다.

Nach geraumer Zeit näherte sie sich einem andern goldenen Schranke, nahm eine Tafel heraus, die von vielen eingelegten Steinen, Rubinen, Diamanten und allen Juwelen glänzte: und betrachtete sie lange prüfend. Die Tafel schien eine wunderliche unverständliche Figur mit ihren unterschiedlichen Farben und Linien zu bilden(RB68).

석판의 형상은 ‘문자’의 순차적, 기록적 속성과 달리 기괴하고 신비로운 이미지가 동시성을 갖고 시각화됨으로써 회화 매체적 성격을 지닌다. 고대 게르만 족의 기호인 루네 문자는 스웨덴을 비롯해 스칸디나비아 반도에까지 널리 퍼져 있었으며 라인 강을 따라 다양한 지역에 분포되었다. 기록에 의하면 2-14세기 돌이나 창에 새겨 넣은 비문이 여럿 남아있다. 이 문자는 소리(Laut) 기호이자 이름을 담는 개개의 개념을 대표하고 숫자를

12) 일반적으로 민족이동 당시 게르만의 문화와 언어사를 연구하는 루넨학(Runologie)은 문헌학적 가치가 있는 루네 문자와 문자가 새겨진 기념비를 연구하는 정신과학의 한 분야이다(Braunmüller 1998, 3). 이밖에 국가사회주의자들의 정치적 선전 수단이었던 루네 문자를 오늘날 극우파 네오나치가 정치적 도구로 이용함으로써 수천 년 역사의 게르만 종족에 대한 가설 입증이라는 선사시대 역사 차원에서 이용되고 있다.  
<https://www.bpb.de/politik/extremismus/rechtsextremismus/257816/runen-gestern-heute-morgen>

표현하는 등 일상의 소통을 위해 사용되었지만 마적인 기호로도 사용되었다. 티크의 동화에서 숲의 여자가 건넌 석판 역시 자연의 마적인 세계를 형상화한 비문이다. 괴팅엔 대학의 클라우스 뒤벨(Klaus Düwel, 1935~)은 문자와 마법과의 관련성을 다음과 같이 밝히고 있다.

인간적 이해를 위해 무의미해 보이는 문자 시퀀스는 상징적 방식이긴 하지만 특정인들(마술사)의 신 혹은 데몬 들과의 의사소통에서 매우 의미심장한 표현이자 이름이다. 그들은 *이름 : 사물*이라는 익숙한 관계를 따르지 않고, 인간의 소리와 문자형태에서 신과 데몬이 이해할 수 있고 강요하거나 방어할 수 있는 비밀스런 표현과 이름을 상징/대변한다.

Die für menschliches Verständnis scheinbar sinnlosen Buchstabenfolgen sind in der Kommunikation von bestimmten Menschen (Magieren) mit Göttern oder Dämonen durchaus bedeutungsvolle Ausdrücke und Namen, freilich auf symbolische Weise. Sie folgen nicht der gewohnten Beziehung *nomina : res*, sondern sie symbolisieren/repräsentieren in menschlichen Lauten und Graphien die geheimen Ausdrücke und Namen, die Götter und Dämonen verstehen und sie herbeizwingen oder abwehren können(Vgl. Braunmüller 1998, 12; Düwel 1995, 8).

루넨학 연구자들에 따르면 루네 문자에 기하학적 장식과 상징이 반복적으로 등장함으로써 의미기호는 여전히 열린 구조이고 의미의 재구성이 가능하다(Düwel/Neodoma/Oehr 2020, 서문 XIX). 일종의 신비를 담은 석판의 문자는 출애굽기 31장과 34장에 등장한다. 티크의 이교도적 석판과 달리 성서의 석판은 이미지의 상징성에도 불구하고 십계명과 관련하여 ‘이름 : 사물’, 기표 - 기의 간 대응 관계가 성립하며 진리의 말씀을 담은 문자는 신의 창조물인 자연과 호응한다.<sup>13)</sup> 자연의 마법적 힘을 지닌 여인이

13) “여호와께서 시내 산 위에서 모세에게 이르시기를 마치고 두 개의 증거 판을 모세에게 주시니 이는 석판이요 하나님께서 친히 쓰신 것이라 Nachdem der Herr zu Mose auf dem Berg Sinai alles gesagt hatte, übergab er ihm die beiden Tafeln der Bundesurkunde, steinerne Tafeln, auf die der Finger Gottes geschrieben hatte”(출애굽기 31:18) “여호와께서 모세에게 이르시되 너는 돌판 둘을 처음 것과 같이 다듬어 만들

크리스티안에게 건넨 석판은 모세의 석판과 신비로운 징표라는 차원에서 모티브적으로 유사하지만 그 작동하는 힘은 상이하다. 여인이 건넨 석판을 받아 형상을 만지자 그 의미가 크리스티안의 내면으로 즉시 들어오고 이와 동시에 ‘빛도, 강력한 미도, 기이한 홀도’ 사라진다. 그의 내면에는 ‘빛’ 대신 “구름 휘장이 둘러진 캄캄한 밤 eine dunkle Nacht mit Wolkenvorhängen” (RB68)같은 무언가가 들어온다.

석판은 주인공을 합리적 세계에서 마적인 세계로 유도하는 광기어린 메타포로 “모든 포에지의 시작”이다.<sup>14)</sup> 크리스티안의 내면에 잠재된 무의식적 충동은 그를 거친 자연으로 이끌고 두 개의 세계에서 방황하던 그는 ‘환상의 아름다운 혼돈’이라 할 허구적 세계로 이행한다. 숲의 여자는 바그너의 <탄호이저>에 등장하는 회르젤베르크 산의 비너스를 연상시킨다. 중세 기독교 세계관에 밀려 추종자들과 함께 산으로 간 그녀가 등지를 튼 곳은 아이제나흐 지역의 석회암 동굴이었다. 티크의 작품에 등장하는 ‘속세를 초월한 아름다운 미모의 여인’(RB68)은 비너스를, 그리고 ‘발푸르기스의 밤’에 등장하는 마녀를 연상시킨다. 이를 두고 볼 때 크리스티안의 석판은 모세의 언약의 판과 달리 주인공을 광인의 세계로 이끌기에 충분하다. 프리드리히의 <절벽에서 까마귀와 있는 여인>(Die Frau mit dem Raben am Abgrund, 1891/17) 역시 마법의 힘을 지닌 인물로 이들 배경과 무관치 않아 보인다. 또 다른 작품인 <나무 사이의 거미줄과 여인>(Die

---

라 네가 깨뜨린 첫 판에 있던 말을 내가 그 위에 쓰리니 Weiter sprach der Herr zu Mose: Hau dir zwei steinerne Tafeln zurecht wie die ersten! Ich werde darauf die Worte schreiben, die auf den ersten Tafeln standen, die du zerschmettert hast”(출애굽기 34:1). 모세는 시나이 산에서 하산했을 때 이스라엘 민족의 황금소 송배에 대한 반응으로 첫 석판을 깨뜨린다. 이를 기록한 렘브란트 반 레인(1606-1669)의 <십계명 돌판을 집어던지는 모세>(Moses zerschmettert die Gesetzestafel, 1659)가 있다.

- 14) “[...] 냉정하게 사유하는 이성의 법칙과 궤도를 지양하고 우리를 다시금 환상의 아름다운 혼돈으로, 다시 말해 인간 본성의 근원적 카오스로 옮기는 것이 모든 포에지의 시작이다 das ist der Anfang aller Poesie, den Gang und die Gesetze der vernünftig denkenden Vernunft aufzuheben und uns wieder in die schöne Verwirrung der Fantasie, in das ursprüngliche Chaos der menschlichen Natur zu versetzen”(F. Schlegel, Gespräch über die Poesie).

Frau mit dem Spinnennetz zwischen kahlen Bäumen, 1801/17)에서 여인은 하체로 갈수록 몸이 그녀가 위치한 산과 일체가 되어 발치에 이르러서는 땅과 발의 구분이 묘연하다. 크리스티안이 땅에서 식물의 뿌리를 무심코 뽑았을 때 들리던 고통의 소리를 이 이미지와 관련해 살펴볼 수 있다. 숲의 여자가 부르는 마적인 노래는 다음과 같이 강렬하다.

옛 사람들은 어디 머물러/ 나타나지 않나요?/ 크리스탈이 눈물 흘리고/  
다이아몬드 기둥에서/ 눈물샘이 흐르네/ 그곳 안에서 소리가 울려/ 맑고 밝아/  
아름답게 비치는 물결 속에/ 빛이 형성되네/ 빛에 영혼이 이끌리고/ 가슴은  
불타오른다/ 그대 정령들 모두 오라/ 황금빛 회당으로/ 깊은 어둠에서 나와/  
반짝이는 머리를 들라/ 동경에 그토록 갈증이 난/ 심장들과 정령들의 힘/  
아름답게 빛나는 눈물로/ 전능한 대가가 될지어다!

Wo die Alten weilen,/ Daß sie nicht erscheinen?/ Die Kristallen weinen,/ Von  
demantnen Säulen/ Fließen Tränenquellen,/ Töne klingen drein;/ In den klaren  
hellen/ Schön durchsichtgen Wellen/ Bildet sich der Schein,/ Der die Seelen  
ziehet,/ Dem das Herz erglüheth./ Kommt ihr Geister alle/ Zu der goldnen Halle,/  
Hebt aus tiefen Dunkeln/ Häupter, welche funkeln!/ Macht der Herzen und der  
Geister,/ Die so durstig sind im Sehnen,/ Mit den leuchtend schönen Tränen/  
Allgewaltig euch zum Meister!(RB67).

석판에서 빛나던 여러 광물에는 정령이 머문다. 돌 속 깊은 어둠에 휩싸인 정령들은 인간의 손에 연마되어 보석이 되듯, 자연의 잠재된 소리를 들은 자는 여러 층위의 주인공들로 태어난다. 이들의 노래를 들은 크리스티안은 아버지의 말대로 기암절벽의 세계에서 “심장이 돌”이 되어버렸는지도 모른다.

#### 4. 예술이라는 신기루. 형상과 비형상의 긴장 구도

샌정의 회화는 시적이다. 가령 안젤름 키퍼의 회화가 첼란의 시를 직접 차용한 경우에도 다분히 서사적 특징을 드러내는 데 비해, 샌정의 화면은 여백의 미가 강조된 가운데 다분히 동양적인 회화 정신을 선보인다. 그는 1963년 전주에서 태어나 홍익대에서 순수회화를 전공하고 독일 표현주의에 경도되어 90년대 중반 독일로 건너간다. 1773년에 설립된 이후 공히 현대예술의 산실인 뒤셀도르프 쿤스트아카데미를 졸업하고 런던 첼시 아트 컬리지에서 순수이론을 공부하고 잘츠부르크, 바젤 등지의 레지던시 작가로도 활약했다. 재독 화가로서 그는 한국을 오가며 활발한 작품 활동을 선보이고 있다. 시와 마찬가지로 회화의 정신이 사라졌다고 보아도 과장이 아닌 시대에 샌정은 서정적 추상화 작업에 몰두하며 90년대 구상적 화풍을 지나 대상에 대한 인식 확장을 거쳐 지난한 추상의 세계에 몰입해 있다. “세계는 회화라는 장르에 이르게 하고, 회화는 숙명처럼 그 세계를 열어 보인다(샌정 2019, 79)”는 작가의 변은 세계에 대한 집요한 관찰이 화폭 안에서 물리적으로 환원됨을 의미한다. 그럼에도 환원된 세계는 정신적이고 추상적인 방식으로 나타나 원본의 세계를 끝없이 되물으며 이 시대 회화 정신이 무엇을 의미하는지 논구케 한다.

2018년과 19년에 생성된 그림에는 선, 정사각형 더러는 직사각형의 그래픽 모형이 나타난다. 이 형상들은 서로 연결되는 경우가 아주 드물어 아주 단순한 이미지로 나타난다. 형상들은 공간 안에서 부유함으로써 어떤 경쾌함이 형상에 부여되며 다른 한편 형상들에서 일종의 긴장감이 유발된다.

Die 2018 und 2019 entstandenen Bilder zeichnen sich durch grafische Muster wie Linien, Quadrate oder Rechtecke aus. Die Figuren sind in den seltensten Fällen miteinander verbunden, das wäre zu einfach. Sie schweben im Raum, was ihnen einerseits eine gewisse Leichtigkeit verleiht. Andererseits geht eine gewisse Spannung von ihnen aus(von Said Rezek, Dortmunder Zeitung 2020.01.28).



한국 근현대 미술사에서 그 어떤 화풍과도 일치되지 않는 샌정의 독창적 펼치는 미디어아트와 설치미술에 가려 등한시되었던 순수회화의 장을 풍요롭게 한다. 독일 미술사에서 표현주의 이후 회화적 공백을 안젤름 키퍼가 메웠듯이 한국 회화의 모노크롬 아트를 주창했던 김환기, 윤형근, 박서보, 이우환, 하종현 이후 샌정은 원시적 캔버스를 대상으로 서양미술의 지층 밟기를 통해 다져진 꾸준하고 집요한 면모로 한국 추상회화의 맥을 새롭게 잇고 있다.

형태들은 장소를 상실한 듯 보이는 이미지 공간 내부의 대상들이다. 이들은 자유롭게 작용하며 동시에 이동이 가능하다. 이러한 자기관련성을 실존주의적으로 파악한다면, 이리저리 움직이는 형상은 신뢰할만한 방향을 잃은 자아와 세계 사이의 긴장으로 특징지을 수 있다.

Diese Formen sind Objekte im Bildraum, die ortlos zu sein scheinen. Sie wirken frei und sind zugleich verschiebbar. Fasst man diesen Selbstbezug existentialistisch auf, so lässt sich dieses Hin und Her charakterisieren als eine Spannung von Welt und Ich ohne verlässliche Orientierung(Dortmunder Zeitung, 18.01.2020).

하겐 오스트하우스 뮤지엄의 타이푼 벨긴(Tayfun Belgin) 관장은 샌정의 화면(그림 1)을 일견 서구 철학적 관점에서 독해한다. ‘장소상실, 대상, 자기관련성’을 비롯해 상기 인용문의 연구는 서구 철학의 계보에 있다. ‘자아와 세계 사이의 긴장’은 마을과 산지 사이에서 방황하던 크리스티안의 실존적 위기를 말하는 듯하다. 하지만 베스트팔렌 포스트(Westfalenpost)에 실린 벨긴의 또 다른 서평은 샌정의 회화가 단순히 서구적 관점으로 해석될 성질의 것이 아님을 주지시킨다. “100년 전이라면 그렇게 그릴 수 없었을 것이다. 당시는 견고성을 추구했다 So hätte man vor 100 Jahren nicht malen können. Damals hat man nach Stabilität gesucht.” 빈 공간에 중력 없이 떠있는 샌정의 추상적 형태들은 더 이상 고정성을 지향하지 않으며 동시대 회화가 더 이상 과거의 전통에 고착될 수 없음을 역설한다. 아울러 그

의 작품은 예컨대 ‘-주의’(-ismen)라는 일정한 예술사조에 구속되지 않는 새로운 경향임을 드러낸다. 벨긴의 과감한 평은 작가 개인으로서는 무한한 영광에 해당할 것이다. 화폭에서 대동소이하게 움직이는 일련의 형상들은 더 이상 ‘신뢰할만한 방향성’에의 상실이 아니다. 이들은 미적 관조물로, 하인리히 폰 오프터딩엔이 사랑스러운 눈길로 “푸른 꽃”을 응시했더니 갑자기 움직여 모습이 변하는 것과도 같다. 그의 구조물은 대상의 형태를 무너뜨리고 어른거리는 ‘동경의 꽃’이 되거나 제 3의 구조물을 환기시킨다. 혹은 색 자체로 남아 해석의 여지를 남긴다.

미술 전문기자 후베르투스 호이엘(Hubertus Heuel)은 선정 회화에 나타난 이러한 특징을 문학적 은유로 표현했다. “[...], 그 해[2019] 그[선정]는 예술에서 사라져가는 비탈길을 어떻게 하면 찬연히 표현할 수 있을지에 몰두한 것 같다. 그건 바로 부유하며 해체되는 기하학적 형상, 광택 없는 회백색, 민감하고 부드러운 색감을 통해서다.”<sup>15)</sup> 인적이 드물어 자연에 난 길이 사라져가는 것처럼 희미해진 예술의 가파른 길이 새롭게 열리고 있다면 그것은 오랜 개념의 캔버스와 원시적 도구만으로 세계를 표현하려는 화가의 고지식함에서 출발한다. 그리고 이 작업에는 루넨베르크, 곧 예술이라는 일종의 강력한 힘이 작용하고 있다고 보아야 할 것이다.

선정은 대학 재학 시절 독일어권 사상가들과 표현주의의 ‘투박하고 강한’ 표현방식에 이끌려 도독하여 1995년 봄 이후 독일에서 살고 있지만 그의 필치는 그 사이 동양적 색채를 보이고 신비롭고도 향수어린 세계를 ‘무관심적으로’ 구현한다. 이방인으로서의 삶은 아이러니컬하게도 자기 정체성을 확인하는 계기가 된다. 모노톤을 배경으로 자유롭게 배치된 색도형은 형상과 비형상의 구도 속에 선정의 회화를 특징짓는 구조적 틀이다. 이런 맥락에서 캔버스의 빈 공간은 ‘대기감을 허락하는 공간’(아트 바

15) “[...], als sei ihm in jenem Jahr aufgegangen, wie man den fehlenden Saumpfad in der Kunst brillant auszudrücken vermag: durch schwebende, sich auflösende geometrische Figuren, durch mattes Grauweiß, durch sensible, sanfte Farbigkeit”(Westfalenpost, Jan.17, 2020).

자르 2018, 158)이자 세계에 대한 존재의 긴장이 서린 미적 장소이다. 때로 그의 해석은 너무 과감하여 형상이 선으로 응축되고 하나의 선이 세계를 지시하는 등외적 대상들의 단순화된 형태가 변주되어 반복된다. 일정 기간 동안 샌정의 캔버스에 등장했던 단순한 형태의 창은 닫힌 공간에서 바깥 세계를 응시한 작업단계로 이해된다. 이는 흡사 창을 통해 외부를 보는 프리드리히의 “창가의 여인”이 마법적 힘을 지닌 산 위의 여인들과 대비되는 것과도 같다.

샌정의 작품에서는 바탕에 강조된 빛이 있는 구름 낀 배경 위에 색사각형, 원 혹은 점들이 선들을 통해 그림의 중앙으로 서로 연결된다. 그렇게 생성된 구성적 구조물은 회화의 내적 형체로, 때론 중심에 배치되고, 때론 위치를 바꾸어 나타난다. 이 형상은 또한 유약함의 상태를 암시하는 신체적 경쾌함을 통해 모습을 드러낸다.

Auf wolkigen Hintergründen mit betontem Lichtgrund werden in den Werken von Sen Farbquadrate, Kreise oder Punkte zur Bildmitte hin durch Linien miteinander verbinden. Das so entstandene kompositionelle Gerüst ist die Binnenfigur in den Gemälden, mal zentral eingesetzt, mal verschoben. Diese zeichnet sich durch eine körperliche Leichtigkeit aus, die zugleich auch einen Zustand von Fragilität andeutet(Belgin 2020, 76).

벨진은 위의 글에서 샌정 회화의 구도를 치밀하게 고찰한다. 샌정의 구성적 이미지는 존재했다 사라지는 크리스티안의 석판과도 같이 메타픽션적 성격을 띠며 캔버스라는 인식 공간을 자유로이 오간다. 그림에도 마치 구름 같은 모노톤의 배경 위로 빨강, 파랑, 노랑, 초록, 분홍색 선, 혹은 면이 만들어내는 미적 사유는 결코 ‘경쾌’하지만은 않다. 오랜 기간 그의 화폭을 부유했던 사각형에 이어 최근 새롭게 등장한 헥사곤(*altgriechisch*: ἑξάγωνον *hexágōnon*, Sechseck)은 샌정 회화의 구조적 틀을 새롭게 규정한다(그림 2). 유년시절 작가가 작은 수정을 책상에 두고 오랫동안 관찰한 기억에서 발전했다는 헥사곤 모티브는 찬연한 빛을 발하며 6각형의 안정된

세계를 상징한다.<sup>16)</sup> 하얀 구름 위로 솟아오른 이 형상은 그의 이전 모티브와 달리 더 이상 ‘유약하지 않다. 현실적 공간과 대비되는 샌정의 헝사곤 모티브는 새로운 전언이 됨으로써 답답한 현실에 예술의 빛을 던지려는 듯 “메타픽션적 metafikcional”(Neuhaus 2017, 142) 기능을 한다. 다채로운 빛의 육각 형상은 산술적인 헝사곤의 정형성과 달리 자유로운 선으로 나타난다.

마적 대상인 석판은 적용을 찾아낸다, 석판은 특히 메타픽션적으로 해석될 수 있다. 이 경우 크리스티안은 예술가일 수 있으며 그의 문제는, 얼마 지나지 않아 특히 에.테.아. 호프만이 테마화한 낭만주의의 예술가의 문제인 것이다.

Ein magischer Gegenstand - die Tafel - findet Verwendung, sie kann unter anderem metafikcional gedeutet werden., in dem Fall wäre Christian ein Künstler und sein Problem das des Künstlers in der Romantik, wie es wenig später insbesondere E.T.A. Hoffmann thematisiert wird(Neuhaus 2017, 142).

직관적으로 크리스티안의 마음에 들어와 박혔던 화려한 색과 선으로 구성된 석판의 이미지는 샌정의 캔버스에서 사각형, 육각형, 점, 선 등 다양한 형태를 통해 ‘메타픽션적으로’ 나타난다.<sup>17)</sup> 아름답고 신비한 석판은 샌정의 회화에서 정서적 온도감이 묻어난 크리스탈 형태로 ‘적용’되고 그 안에는 크리스티안이 본 “정령의 아이”(Geistes Kind, RB81)가 깃들어 있다.<sup>18)</sup> 크리스티안이 돌덩이에 불과한 광물에서 내부의 빛을 알아볼 때, 그

16) 2020년 가을 “노블레스 컬렉션” 작가와의 대담 중에서.

17) 작가의 작은 크리스털은 오랜 잠복기를 지나 영롱한 빛을 발하며 외부로 향한다. 캔버스의 배경인 단색 구도와 함께 미적 대상의 관조라 할 구조물을 통해 오랜 시간성의 결과물인 회화적 깊이를 실험한다. 이는 크리스티안이 숲의 여자로부터 석판을 받아 그 형상을 만지자 그 의미가 즉시 마음으로 파악되는 것과 대조적이다.

18) “단지”, 그가 말했다, “이 보석들은 아직 다듬어지지 않고 연마되지 않았다고. 그래서 아직 이들에게는 눈과 시력이 없소 광채를 지닌 외부의 불꽃은 아직 내부의 깊은 곳에 파묻혀 있소 [...] 그러면 알게 될 것이오, 이 보석들이 정령의 아이라는 것을 말이오” Es ist nur”, fuhr er fort, “daß diese Juwelen noch nicht poliert und geschliffen

가 비록 광기에 사로잡혀 있다 해도 그 순간 그는 예술가에 근접해 있다.

생정의 최근 전시<sup>19)</sup>는 2018년 이후 꾸준히 진척되었던 이미지의 변화가 세심히 진행되는 가운데 예술을 은유한 모티브가 새롭게 대두되었다. 사각형, 마름모, 창문 형태의 선과 면이 만들어낸 심미적 이미지에서 산, 크리스탈, 알프스, 거대한 새 등 은폐되어 있던 자연의 모습이 그의 회화에 등장한 것이다. 가령 <무제>(Untitled)는 한층 화사해진 그레이 화이트를 배경으로 헉사곤 형태가 안개바다 위의 예술가의 모습과도 같이 화면 전체를 장악한다(그림 2). 흐릿한 배경의 기하학적 형식 속에 공간을 떠다니던 과거의 이미지가 그림 2에 이르러서는 루넨 산과도 같은 실체를 파악하기 어려운 대상이 되어 캔버스 전체를 채우고 있다. 일찍이 뒤셀도르프 쿤스트할레의 그레고르 안센(Gregor Jansen)이 선취했듯, 생정의 회화는 ‘인간의 지고한 인식원칙 höchste menschliche Erkenntnisprinzipien’이다. 그의 기하학적 회화는 대상이 지닌 특성으로부터 자유로워져 세계에 대한 인식을 막연히 뺏어가게 함으로써 철학적이라 평해진다. 유채색의 거대한 수정-헉사곤은 눈 내린 알프스 혹은 동양의 한지인 듯 오묘한 색감 위에서 관객을 다른 차원으로 이끈다. 이 과정에서 화가는 응시와 기다림, 사유의 구성과 해체라는 철학적 사유와 몸의 시간성을 동시에 도입한다. 헉사곤이 설사 보는 이의 마음을 얼어붙게 하여도 - 광물의 세계가 크리스티안의 심장을 굳게 만들지라도 - 예술가는 이 구조물을 쉬 포기하지 못할 것이다.<sup>20)</sup>

---

sind, darum fehlt es ihnen noch an Auge und Blick; das äußerliche Feuer mit seinem Glanze ist noch zu sehr in ihren inwendigen Herzen begraben, [...], so sieht man wohl, wes Geistes Kind sie sind”(RB81)

19) 서울 노블레스 컬렉션의 <touching stardust> (2020.9.4.-10.16.)전.

20) “Mein Sohn, mir schaudert recht im Herzen, wenn ich die Lineamente dieser Steine betrachte und ahnend den Sinn dieser Wortfügung errate; [...] Wirf diese Schrift weg, die dich kalt und grausam macht, die dein Herz versteinern muß”(RB78). 크리스티안이 푸른 풀밭에서 우연히 석판을 되찾으면서 석판을 바라보는 아버지의 해석은 “보드랍고 어린 꽃망울”(RB79)에 대한 예찬과 대조되어 차갑고 끔찍한 것으로 나타난다.

## 5. 새로운 회화의 출현 - 형태의 관조적 사라짐

“때때로 화가들은 무한하고 측정하기 힘든 우주에 대한 현란한 명상에 자기 자신을 놓아버리는 경향이 있다.” 르네 위그(René Huyghe, 1906-1997)의 문구는 샌정이 유념하는 세계이자<sup>21)</sup>, 프리드리히의 인물들이 자아내는 자연감정이다.

샌정은 독일 낭만주의에 관심이 있노라고 말한다. 특히 카스파 다비드 프리드리히와 영국 화가 윌리엄 터너에게. 토마스 만에 열광하는 어떤 작가가 그와는 전혀 다른 문체를 구사하는 것처럼 샌정의 작품은 19세기 대가와는 상당히 멀리 떨어져 있다.

Er interessiere sich für die deutsche Romantik, sagt Chung, für Caspar David Friedrich, für den Engländer William Turner. Aber so, wie ein Schriftsteller, der Thomas Mann bewundert, einen ganz abweichenden Schreibstil pflegt, ist Chungs Manier weit entfernt von den Meistern des 19. Jahrhunderts(Westfalenpost Jan.17, 2020).

어느 작가가 토마스 만을 경찬한다고 해서 그와 같은 소설을 쓸 수는 없는 것처럼 샌정 역시 프리드리히가 될 수는 없다. 샌정의 낭만주의적 경향은 프리드리히의 다음과 같은 고백에 의존해야 할 것이다. “화가는 단순히 자기 앞에 보이는 것만을 그리는 것이 아니라, 자신 안에서 보는 것도 역시 그려내야 한다. 그러나 그가 자신 안에서 아무 것도 보지 못한다면, 자신 앞에 보이는 것을 그려내는 것도 역시 그만두어야 한다”(Friedrich 1974, 128; Vgl. 김길웅 2014, 102). 한동안 독일 낭만주의에 몰두해 있었던 샌정의 고백은 프리드리히 회화에 대한 현대적 필치로 해석될 수 있다.

21) 하겐 오스트하우스 미술관 Osthaus Museum Hagen과 OCI 서울이 공동 기획하고 작가의 기획에 의한 샌정 도록에 르네 위그의 이 말이 새겨져 있다. 유화에서 동양화적 감성을 자아내는 그의 경계 넘기 작업은 회화라는 장르를 통해 그가 하나의 세계에 이르고자 하는 장렬한 도전정신을 의미한다.

샌정의 회화에는 프리드리히 회화에서 독해되는 존재의 절대 고독, 광활한 자연에 대한 사유, 예술에 대한 진지함이 확인된다. 그런 그에게 프리드리히의 구상은 해체되고 흐릿한 배경, 단순화된 선과 도형으로 재해석된다. 프리드리히의 주인공이 자연 앞에서 무한성을 느끼고 유한자의 한계를 넘어 관조의 세계로 들어가는 것처럼, 한정된 사각 틀 내에 세계를 포착하려는 샌정의 무모한 시도는 형상의 파괴를 통한 대상과 비대상의 부단한 긴장으로 나타난다. 이러한 태도는 창처럼 보이는 직사각형 모양을 통해 나타나는데(그림 3), 이를 프리드리히 회화의 창과 텍스트 내재적으로 읽을 수 있다. <창가의 여인>(Frau am Fenster, 1822)에 등장하는 창문은 샌정의 화면에서 가느다란 직사각형 틀로 단순화되어 적용된다(Vgl. Chung 2020, 37).

그의 그림을 처음 대면할 때 마주하는 낯섦은 해석을 위한 안내요소가 거의 드러나지 않는다는 것이다. 일민미술관 전시에서 선보인 샌정의 구상 기법은 더 이상 나타나지 않는다. 대신 추상적 재현물의 기나긴 응시를 통해 그림 속 풍경은 서서히 모습을 드러낸다. 화가 역시 관찰과 속고를 통해 대상을 추상화한다. 원초적이고 원시적인 힘에 대한 샌정의 사유는 그의 회화를 규정하는 힘이자 루넨 산에 이끌린 크리스티안처럼 강력한 정신을 추구한다. 하지만 그는 티크의 주인공과 달리 루넨 산이라는 대상에 굴복되지 않고 대상을 지배한다. 샌정은 19세기 독일 대가의 회화에서 멀리 떨어져 있다. 그럼에도 그가 미적 규범으로 삼은 프리드리히의 회화 정신을 유념하며 아시아적 회화를 구현한다. “검은 바다가 땅에 와 부딪힌다. 비로 덮인 회색 산들이 배경을 지배한다. 가장 큰 봉우리는 눈에 덮인 듯하다. 이 모티브는 막연하고 숨이 절제되어 아시아의 수묵화를 연상시킨다.”<sup>22)</sup> 샌정의 하겐 전시를 집약한 마리온 가이의 서평은 해석이 불

22) “Ein dunkles Meer schwappt gegen das Land, im Hintergrund wirken die grauen Berge regenverhangen, der große weiße Berg scheint sogar schneebedeckt. Das Motiv ist so vage, fast hingehaucht, dass man an asiatische Tuschzeichnungen denkt”(Von Marion Gay. TZHamm 28.01.2020).

가해 보이는 샌정의 이미지를 메타픽션 차원에서 재구성하였다. 제시된 회화의 이미지를 통해 보듯 그의 회화는 ‘고정성’에서 벗어난 전혀 새로운 차원의 회화이자, 회화를 통한 예술-산(山) 진입이라는 무모하면서도 장엄한 의식과 관계된다.

## 6. 마무리하며

루드비히 티크의 『루넨베르크』는 인간 본성의 근원적 카오스에 기반하여 평지와 산악지대라는 이원적 세계에서 내적 갈등을 겪던 크리스티안이 자연의 마적인 힘에 굴복해 루넨베르크로 들어가는 낭만주의 예술동화의 전형성을 보인다. ‘루넨베르크’는 알루넨 뿌리와 숲의 여자가 건넌 신비로운 석판과 함께 이성적 세계에 필적하는 자연의 불가사의한 힘을 표상한다. 부친의 눈에 비친 석판은 산에 사는 이교도적 여인과 함께 ‘호랑이의 붉은 눈처럼 피에 굶주려 잔혹한 시선을 뿜는’(RB78) 치명적인 대상이다. 이들은 이성의 타자들로 감정과 감성을 기반으로 고도의 정신력을 요하는 예술의 사유 대상이다. 루넨 산에 함몰되어 광인이 될 것인지, 사유를 통해 또 다른 루넨 산을 창출할 것인지는 예술가의 내공에 달려 있다. 이른바 예술가는 ‘예술을 통해 보다 확실하게 세계에서 벗어나 있을 수 있으며, 또한 그 예술을 통해 세계에 근접하게 된다.’<sup>23)</sup> 태고적 신비를 품은 광물은 크리스티안을 광인으로 이끌고 산의 세계에서 살아가게 한 신비로운 상징물이다. 자연에 압도당한 그에게 대상과의 인식 거리는 부재하는 듯 보인다.

샌정의 회화는 모노톤의 배경과 다채로운 미적 오브제의 긴장 구도를 통해 규정된다. 그의 화폭에는 푸른 꽃도, 망망대해도, 기암절벽도 구체화

23) “[...], dass man der Welt nicht sicherer als durch die Kunst abweichen und sich zugleich mit ihr nicht sicherer als eben durch die Kunst verknüpfen kann”(Batz 2011, 20).



되지 않는다. 의식화된 관념적 모티브가 해체된 대상의 ‘고도화된 기하학적 틀’ 안에 떠다니고 있다. 화폭에 등장하는 기하학적 모티브는 1차적, 혹은 2차적 대상을 유념한 사유의 결과물이다. 다채로운 식물의 여러 형태가 ‘원형식물’(Urpflanze)이라는 개념으로 집약되었듯(Vgl. Kuhn 1964, 334), 반복과 변형을 통해 등장하는 샌정의 이미지는 그가 모델로 삼았던 낭만주의 회화에 대한 현대적 해석이자 순수회화를 위한 격정적 형식이다. 프리드리히의 회화는 그 구상적 이미지에도 불구하고 독일 풍경 속에 위치한 주인공들의 주관화된 감정을 심도 있게 표현함으로써 현대적 추상의 세계를 일찍이 열어 두었다. 티크의 경우 자연의 근원적 힘은 주인공의 영혼을 파괴하고 그를 광기의 세계로 유도했지만 이들 자연이 지닌 강력한 힘은 문학 작품 속에 고스란히 남아있다. 샌정의 회화 읽기는 이러한 1차적, 2차적 자연 이해에서 비롯되어 동서 간 예술 세계를 긴밀히 소통하게 한다. 여기에 『루넨베르크』가 지닌 원초적 힘이 있다.

[주제어] 루넨베르크, 샌정, 카스파 다비드 프리드리히, 메타픽션, 석판

## 참고문헌

- 김길웅(2014), 「현실의 위기와 공간의 변화 - 티크의 『루넨산』에 묘사된 산지의 의미를 중심으로」, 『독일언어문학』 66집, 101-118.
- 장희권(2017), 「낭만주의 환상문학의 현대적 수용 - 루드비히 티크의 『루넨산』과 크리스토프 란스마이어의 『최후의 세계』의 상호텍스트성」, 『독일언어문학』 76집, 141-163.
- 진일상(2013), 「루드비히 티크의 『루넨베르크』 - 낭만주의의 자아형성 -」, 『헤세연구』 제 30집, 45-66.
- 최경은(2012), 「독일 타이포그래피의 역사 안티코바-프락투어 논쟁을 중심으로」, 『독어독문학』 53권, 369-395.

- 최문규(2019), 『도취와 아이러니의 저 놀랍고도 끝없는 변화』, 연세대학교 대학출판문화원.
- Batz, Michael(2011), *Der Rhythmus des Lebens. Zur Rolle der Musik im Werk Wilhelm Diltheys*, Würzburg.
- Braunmüller, Kurt(1998), “Methodische Problem in der Runologie - einige Überlegungen aus linguistischer Sicht”. In: Klaus Düwel: *Runeninschriften als Quellen interdisziplinärer Forschung*, Berlin;New York, 3-23.
- Cho, Soon Chun/ Bloemink, Barbara(2008), *The color of nature. Monochrome Art in Korea*, Assouline.
- Chung, Sen(2020), *A Painter sen chung*. OCI Museum of Art/Osthaus Meseum Hagen, Seoul.
- Düwel, Klaus(1995), *Magische Runenzeichen und magische Runeninschriften*, Göttingen.
- Friedrich, Caspar David(1974), *Äußerungen bei Betrachtung einer Sammlung von Gemälden von größtenteils noch lebenden und unlängst verstorbenen Künstlern*. Abgedr. bei Sigrid Hinz(Hrsg.): Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen, Berlin.
- Gay, Marion(2020), “Sen Chungs wolkige Gemälde in Hagen”, TZHamm, 28.01.2020.
- Groß, Dominik/Müller, Sabine/Steinmetzer, Jan(Hrsg.), *Normal - anders - krank? Akzeptanz, Stigmatisierung und Pathologisierung im Kontext der Medizin*, Berlin.
- Heuel, Hubertus(2020), “Gegensatz zwischen Form und Nichtform”, Westfalenpost, 17.01.2020.
- Hölter, Achim(1989), *Ludwig Tieck. Literaturgeschichte als Poesie*, Heidelberg.
- Koeman, Jakob(1993), *Die Grimmelshausen -Rezeption in der fiktionalen Literatur der deutschen Romantik*, Amsterdam.

- Köhn, Lothar(2000), *Literatur-Geschichte. Beiträge zur deutschen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Mit einer Einführung von Thomas Düllo*, Münster.
- Kuhn, Dorothea/ Engelhardt, Wolf von(1964), *Goethe. Die Schriften zur Naturwissenschaft*. Band 10, Weimar.
- Neuhaus, Stefan(2017), *Märchen*. 2 Aufl., Tübingen.
- Rezek, Said(2020), “Künstler Sen Chung geht auf ungewisse Entdeckungsreise”, Dortmundener Zeitung, 18.01.2020.
- Ritzel, Wolfgang(1985), *Immanuel Kant. eine Biographie*, Berlin.
- Seebold, Elmar(1986), “Was haben die Germanen mit den Runen gemacht? Und wieviel haben sie davon von ihren antiken Vorbildern gelernt?” In: Bela Brogyanyi and Thomas Krömmelbein(Ed.): *Germanic Dialects: Linguistic and philological Investigations*, Amsterdam, 523-583.
- Steigleder, Klaus(2001), “Hypothetische Imperative als reflexive Urteile”. In: *Kant und die Berliner Aufklärung*. Akten des IX. Internationalen Kant Bd. I. Volker Gerhardt, Rolf-PeterHorstmann & Ralph Schumacher(Hrsg.), Berlin, 113-121.
- Tieck, Ludwig(2018), *Gesammelte Novellen*, Frankfurt a. M.
- Tismar, Jens(1997), *Kunstmärchen*, Stuttgart.
- Wackenroder, Wilhelm(1984), *Werke und Briefe*(Gerda Heinrich)(Hrsg.), Berlin.
- <https://www.gutenberg.org/files/50480/50480-h/50480-h.htm#part-6>
- [https://www.welt.de/print/die\\_welt/vermischtes/article13662027/Der-Gezeichnete.html](https://www.welt.de/print/die_welt/vermischtes/article13662027/Der-Gezeichnete.html)  
(2020.10.17)
- <https://www.bpb.de/politik/extremismus/rechtsextremismus/257816/runen-gestern-heute-morgen>(2020.10.30)

[Abstract]

Reading Sen Chung's painting with C. D. Friedrich and *der Runenberg* von L. Tieck

Shin, Sungyup (Chonnam National University)

This thesis uses Tieck's *Der Runenberg* (1804) to interpret the symbolic placement of C. D. Friedrich's characters in his paintings and use this as a lens to analyze Sen Chung's works.

Tieck's *Der Runenberg* (1804) is a *Kunstmärchen*, or folk/fairy tale, that begins in reality but enters into fantasy, making it an important piece of mystic romantic literature. In most folk tales and legends, the story focuses on nature or the character's actions, yet Tieck's *Der Runenberg* (1804) appears to centralize on an "independent opposing force" (Tismar 1997, 41). Although Friedrich and Tieck's works hold similar icons of romanticism, their realizations differ in the fact Tieck's protagonist Christian succumbs to the mountain under the force of nature, while Friedrich paints characters that seem to observe and contemplate the mountain that lead Christian to insanity. These works show the complex correlation between nature and the subject.

*Der Runenberg* constructs an image of the deadly power of nature as a competitive constraint of civilized society and asks about the absoluteness and perniciousness of art. Friedrich's painting in turn shows a contemplative and openness towards nature, opening a phase of abstraction through the expression of subjective feeling in his landscape paintings.

Chung is an artist that creates oil paintings influenced by oriental techniques

expresses the spirit of German Romanticism in an original way. Using subjectivity, he interprets the world romantically, painting it as a floating image of lines, squares and rectangles, and recently introduced hexagons to his works. Chung's paintings float between tension and relaxation, solitude and passion, East and West. His works asks viewers to expand their mind and dissolves the object of reality.

By examining Tieck's *Der Runenberg* (1804) composition and symbolism through the question of art and comparing Friedrich's natural elements in parallel with Chung's pictures I will delve into how elements of early German Romanticism influenced and manifested in later works.

[Key words] *der Runenberg*, Sen Chung, Kaspar David Friedrich, Metafiktion, Tafel



그림 1

그림 1. Untitled, 2019, Oil on canvas, 155 ; 120 cm



그림 2

그림 2. Untitled, 2020, Oil on canvas, 190 ; 160 cm

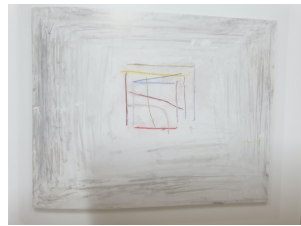


그림 3

그림 3. Untitled, 2019, Oil on canvas, 110 ; 140 cm

(논문투고일 : 2020.11.17/ 심사일 : 2020.11.24/ 게재확정일 : 2020.12.14.)

[저자정보]

신성엽 전남대학 강사, syshin38@gmail.com