

## 미술사를 통해 본 ‘최후의 심판’ 도상 연구 II - 남유럽 르네상스와 북유럽 르네상스 -

신채기\*

### 논문초록

기독교 미술의 역사를 통해 ‘최후의 심판’ 도상은 미술가들에 의해 즐겨 다루어진 주제 중 하나였다. 천국과 지옥으로 세계가 구분되고, 구원과 멸망으로 개인들의 운명이 갈리는 이 드라마틱한 장면은 개인의 헌신은 물론, 그 신학적인 의미나 교회의 입지를 다짐에 있어서까지 유용한 도구로 작동했다. 특히 종교개혁을 앞둔 르네상스에 이르러 이 도상은 구원 받을 자와 저주 받을 자의 모습을 관람자에게 이미지를 통해 보여주었다는 점에서 신도의 구원을 담보로 삼아 교권을 강화하는 핵심 도상으로 작용했다. 본 연구는 로마 카톨릭 중심의 남유럽과 종교개혁이 일어난 북유럽 지역에서 발견되는 ‘최후의 심판’ 도상이 어떻게 공통점을 나누면서도 달랐는지 비교 분석함으로써 당대 미술계의 반응에 주목한다. 종교개혁을 앞두고 남유럽에서는 중세 미술에 비해 훨씬 지옥의 이미지가 위협적으로 강조되고 있으며, 북유럽에서는 죄를 저울질하는 심판 이미지가 주도적으로 나타나 불안감 및 공포심을 표현하고 있다. 논문은 종교개혁을 거치며 루터나 크라나흐가 어떻게 기존 도상이 가져온 인습을 무시하였는지를 거론하며, 혼란의 시대에 미켈란젤로가 이 도상에 대응한 유연한 방식, 그리고 교회가 로마가톨릭과 개신교로 나뉘면서 완전히 바뀐 미술계의 현상을 논의한다. 초기 기독교부터 시작하여 ‘최후의 심판’ 도상이 하나의 인습으로 자리 잡게 되는 과정을 이미 『신앙과 학문』 21권에 게재한 바 있다. 본 연구는 그 후속 연구로 르네상스 시대를 더 중점적으로 다루며, 이후의 시기를 앞으로의 후속 연구로 남기고 있다. ‘기독교 미술’이라고 하면 흔히 중세를 중심으로 이해되고 기술되는 경향이 짙다. 기독교 미술이 중세에서 그치지 않은 만큼 하나의 도상적 주제를 중심으로 이를 중세, 르네상스, 나아가 현대까지 확장하여 살펴봄으로써 기독교 미술이 역사를 통해 남긴 영향력을 부분적으로나마 추적해보겠다는 것이 이 연구 시리즈의 목적이다.

주제어 : 최후의 심판, 기독교 미술, 도상학, 천국과 지옥, 르네상스, 종교개혁

---

\* 계명대학교 미술대학 회화과 부교수

2017년 2월 8일 접수, 3월 20일 최종수정, 4월 27일 게재확정

## 1. 들어가는 말

미술의 역사를 통해 ‘최후의 심판’은 미술가들이 비중 있게 다룬 주제 중 하나였다. 초기 기독교 시기부터 석관 조각이나 카타콤 벽화를 통해 표현되기 시작한 내세의 희망과 이와 관련된 천국의 이미지는 이후 중세를 거치며 천국과 지옥을 하나의 화면에 질서정연하게 보여주는 체계적인 모습으로 변모하게 되는데, 이런 과정에서 도상은 기독교의 영향력만큼이나 넓은 문화지리적인 영역에서 하나의 인습으로 굳어지기 시작한다. 이 도상은 이후 르네상스 시대를 거치며 신도의 구원을 담보로 삼아 교권을 강화하는 도구가 되는 핵심 도상으로 기능하였으며, 이후 인간의 이성을 우위에 두는 계몽주의 시기를 거치면서 인류문화학적으로 인간이 이해하는 최상의 행복과 최악의 고통을 인식론적으로 규명하는 기호로 남게 되어 인문학적으로 흥미로운 주제가 아닐 수 없다.

애초에 이 연구는 미술의 역사 전반을 통해 ‘최후의 심판’ 도상이 가져온 변모의 과정을 부분적으로나마 살펴보고자 하는 의도에서 시작되었다. 일반적으로 기독교 미술이란 ‘중세’에 집중되어 설명되는 경향이 많은데 이는 고대미술, 중세미술, 현대미술 등과 같이 시대 별로 구분되어 거론되어온 미술사라는 학문 분야의 한계이기도 했을 것으로 추측된다. 사실 기독교 미술의 영향력이 중세에서 끝나는 것이 아닌데 역사를 관통하는 그 지대한 영향력을 하나의 도상을 통해서나마 오늘날까지 추적해보고자 하는 것이 연구에 임하게 되었던 원래의 이유였다. 물론 이 과제는 하나의 도상으로 좁혔다 하더라도 시기적으로 너무나 방대하여 그 자체로서 학술적인 공격을 받기 쉬운 면을 처음부터 가지고 있었다고 보인다. 하지만 기존의 학술계에서도 자성적인 성찰, 다시 말해 분야 별 전문성을 강조하면서 연구들이 너무 좁고 깊게만 파고들어 오히려 전체를 보지 못하게 되었다는 반성적인 목소리가 나오고, 역사학에서도 ‘빅 히스토리’라는 경향이 생겨 보다 크고 넓게 보자는 새로운 접근방식과 목표가 대두되는 오늘, 역사를 관통하는 하나님의 역사하심을 믿는 기독교인으로서 미술 연구 분야에서도 이런 커다란 그림을 연구해보고자 하는 취지가 없을 수 없다. 이런 취지 하에 연구자는 특정 도상을 주제로 삼아 작업하는 각 시대 거장들의 작품들을 한 곳에 모아 그 공통점과 차이점을 분석해 봄으로써 이 도상이 시대를 거쳐 가며 어떻게 변모하고 텍스트를 재해석 하거나 새로운 텍스트를 생성하고 있는지를 논의하고자 하였다. 거론되는

작가들은 개인적으로 긴밀히 연결되어 있지 않은 경우도 있지만, 이들은 미술의 역사 속에서 '최후의 심판'이라는 개념을 이어가는 문화역사적인 맥을 가지고 있고, 각각 자신의 시대가 이해한 그 도상적 의미를 최선의 시각언어로 표현한 결과물들을 가지고 있으며, 그 과정에서 도상의 의미가 변모해가는 모습을 보여주어 자못 흥미롭다. 앞서 연구자는 초기 기독교부터 중세 말까지 이어지는 도상의 변화의 양상을 '미술사를 통해 본 '최후의 심판' 도상 연구 I - 초기 기독교에서 고딕 미술까지-'라는 제목으로 『신앙과 학문』 제21권 제2호(2016.6)에 게재하였으며, 본 연구는 그 속편에 해당하는 르네상스 시기를 다루고자 한다.

현재 미술사 분야의 경향으로 볼 때, 본문에서 거론하는 각각의 '최후의 심판' 도상들은 개별 미술가에 대한 '작가 연구'의 일부분으로 다루어진 경우가 대부분이다. '최후의 심판' 도상만을 한 데 모아놓고 이를 비교 분석한 타 연구자의 의견이나 해석을 찾는 것 자체가 어려웠던 만큼 본 연구는 기본적으로 연구자가 직접 이미지를 보며 분석한 결과에 기반 한다. 미술사 분야에서 논지에 대한 가장 중요한 사료는 무엇보다 '미술 작품'이다. 이에 이 글에서 이미지 자료는 논지에 대한 '증빙자료'로 제시됨을 언급하고 싶다. 작품의 작가명이나 제목, 위치 등에 대한 상세한 정보는 편의 상 그림 도판 아래쪽에 일괄 기록하였다. 이는 한글과 영문을 모두 표기하며 본문에 넣기에는 그 내용이 너무 길고 많았다는 이유에 기인한다.

르네상스 시대에 그려진 '최후의 심판' 도상은 특히 '종교개혁'을 염두에 두고 이야기 할 때 매우 중요한 의미를 지닌다. '최후의 심판' 도상은 천국과 지옥, 구원 받은 자와 저주 받은 자의 이미지를 담아냄으로써 신도의 구원을 담보로 삼아 교권을 강화할 목적으로 사용될 수 있는 가장 핵심적인 이미지였기 때문이다. 로마 카톨릭 중심의 남유럽과 종교개혁이 일어난 북유럽 르네상스 지역에서 '최후의 심판' 도상이 어떻게 달랐는지 비교 분석하는 것은 이런 의미에서 흥미로우며 당시 문화사에 대해 보다 폭넓은 이해를 가능케 한다. 본 연구는 크게 VI개의 장으로 구성되어 있다. II장과 III장에서는 종교개혁 당시까지를 포함해서 이탈리아와 북유럽 르네상스 미술에 나타난 도상을 살펴보고, IV장에서는 그 직후의 혼란스러운 양상을 미켈란젤로의 그림을 통해 논의하고자 한다. 마지막으로 개신교와 로마가톨릭교회로 분리된 이후 두 가지 다른 방향으로 진전된 도상의 미래를 언급하고, 전체 결론을 정리하고자 한다. 복잡한 의미 생성의 망 속에서 특별히 반복적으로 등장하는 장면들에 주목하고 이 이미지들이 과

거의 이미지와 어떻게 달랐는지 커다란 맥을 짚어보며 역사를 관통하는 이 도상의 변모과정을 살펴보는 것이 이 글의 목적이다.

## II. 남유럽 르네상스 미술

15세기를 정점으로 하여 유럽에서는 과거의 중세적 신분주의적인 세계관과 구별되는 보다 인본주의적인 성격의 문화 대변혁 운동이 일어났다. 특히 이탈리아를 중심으로 일어난 문예부흥 운동에서 지오토(Giotto di Bondone, 1266-1337)는 자연주의적인 접근을 통해 중세적 정면 이미지에서 벗어난 공간감을 만들어 냈다. 측면과 후면을 포함시킨 3차원적인 인물과 공간 묘사 외에도 그는 육중한 무게감, 사실적인 풍경이나 표정의 묘사 등으로 르네상스 회화의 선구자적인 역할을 하였는데, 이런 의미에서 지오토가 남긴 <최후의 심판>은 이 단락의 첫 예로 살펴볼 만하다. 1303년에서 1305년까지 지오토는 파도바 아리나 채플(Arena Chapel)의 장식을 맡게 되면서 예수의 생애 이야기를 교회 내부 벽을 둘러가며 하나의 긴 서술식 구조로 그렸다. ‘최후의 심판’(그림1) 이미지는 서쪽 벽면 전체를 차지하는 거대한 규모로 그려졌는데, 이 그림은 예수의 이야기를 시간적인 순서에 의거하여 읽어나가는 과정에서 도중에 갑자기 튀어나옴으로써 예수의 생애가 지나는 서술적인 흐름을 방해하고 관람자의 시선을 그 압도적인 크기로 집중시킨다.

심판 벽화의 대부분은 과거 ‘최후의 심판’ 도상에서도 많이 발견되던 정통적인 이미지들로 구성되어 있다. 화면의 중앙 윗 부분에 거대한 후광에 둘러싸인 심판자 예수가 존재하며 그 좌우로 성자의 모습을 한 12 제자가 보좌하고 있다. 4명의 천사가 나팔소리로 심판이 시작되었음을 알리는 가운데, 뒤에 서있는 천사 군단은 둘러서서 상황을 지켜보고 있다. 윗 부분에 그려진 대 천사장은 천국을 마치 두루마리를 열 듯 보여주고 있는데 이는 성경의 이사야 34장 4절과 계시록 6장 14절에 기인한다. 예수의 왕좌는 무지개 모습을 하고 있고, 여기서 무지개는 노아의 홍수 이야기에 문헌적 근거를 가진 구원의 상징이다.

벽화 형식의 프레스코(fresco)가 가능케 하는 아름다운 색상은 천상의 존재들이 아름다운 색채까지 옷을 입고 질서정연하게 서 있는 모습을 부각시킨다. 반면, 막 부활

하여 땅의 파진 흙이나 관 뚜껑을 열고 나오고 있는 인간들은 부산한 움직임 가운데 아직 벌거벗고 있는 것이 눈에 띄는데, 막 부활한 인간들뿐 만 아니라, 지옥에 이미 배정받은 사람들의 모습도 모두 나체로 그려져 있어 옷을 입는 것이 벗은 것에 비해 훨씬 품위 있고 격이 높은 모습으로 표현되고 있음을 알 수 있다. 이러한 설정은 당시 사람들의 누드에 대한 전반적인 이해 뿐 아니라 르네상스 후기 누드의 이미지에 대한 교회의 입장과 연관되어 기억해둘 만한 사항으로 보인다.

하지만 이 벽화를 유명하게 만든 하나의 디테일은 가장 관람자의 위치에 가까운 곳에 크게 그려져 있는 레지날도 스크로베니(Reginaldo degli Scrovegni)의 모습일 것이다. 스크로베니의 초상화가 포함되었다는 이유로 이 교회는 '스크로베니 채플(Scrovegni Chapel)'이라고 불리기도 하는데, 그는 여기서 교회를 천사들에게 헌납하는 자세로 그려져 있다. 스크로베니는 채플 건립에 중요한 역할을 했던 후원자로, 죽는 순간까지도 자신의 돈은 아무도 못 가져간다면 금고 열쇠를 가져오라고 악을 썼을 만큼 탐욕스러운 고리대금업자였다고 하는데, 채플 건물은 엔리코 스크로베니(Enrico degli Scrovegni)가 자신의 아버지인 레지날도의 고리대금업을 면죄받기 위해 지은 것이었다. 과거 비잔틴(Byzantine) 시대에 황제가 교회를 바치는 이미지들이 성소피아 성당(Hagia Sophia) 같은 건물의 모자이크(mosaic)에 남아있는 예가 있지만 여기서 일개 고리대금업자였던 사람이 교회를 헌납하는 인물로 그려지고 있는 것은 당시 교회와 귀족의 뒤를 이어 미술 후원자로 등장한 새로운 시민계급과 부유한 상인들의 지위를 보여준다. 축복받은 자의 대열 속에는 작가 자신인 지오토도 화면의 가장 앞줄에 흰 모자를 쓴 모습으로 포함되어 있어 성스러운 사건의 등장인물 역할을 하고 있다. 여기서 예배당을 헌물하는 스크로베니가 '최후의 심판' 장면에서, 그것도 천국 쪽에 해당되는 예수의 오른편 공간에 포함되어 있다는 점은 종교개혁을 염두에 두고 생각해볼 때 흥미로운 부분인데, 이는 악명 은 고리대금업자인 스크로베니 같은 인물도 거대한 금액의 헌금을 통해 구원을 받을 수 있다는 점을 매우 분명하게 시사하고 있기 때문이다.

스크로베니 벽화와 관련하여 또 한가지 언급하고 싶은 사항은 지옥을 표현하는 지오토의 방식이다. 이 벽화는 연구자가 본 논문 I편에서도 언급한 바 있는 중세적 전통, 다시 말해 전반적으로 상하좌우의 논리적 체계로 전달되는 <최후의 심판>의 구도를 따르고 있지만 중세 때보다 더 불안해 보이는 지옥을 보여주고 있다. 중세 기간에 걸쳐 조각되던 지옥 이미지들이 로마네스크나 고딕 성당의 파사드(facade)에 기하학적으로

로 구체화 된 틀 안에서 그 모습을 보여준 데 비해, 이제 프레스코라는 벽화의 형식으로 조형적 자유를 한결 더 누리게 된 이탈리아의 이미지는 경계를 넘을 듯 불꽃으로 넘실거리는 지옥의 모습으로 눈길을 끈다. 이에 대해 메이스(Millard Meiss)는 “지오토의 지옥은 질서가 없는 장소”(Meiss, 1978: 84)라는 흥미로운 지적을 한 바 있는데, 이것은 지오토가 이해 한 천국과 지옥의 차이를 설명해 주는 듯하다. 3차원적으로 공간을 구축해내고, 하늘을 중세 전통의 금색이 아닌 하늘색으로 칠했던 데서도 볼 수 있듯이 시대에 앞서 명료한 이성적 사고를 추구한 작가에게, 이처럼 부정형의 형태로 넘실거리는 통제 불가능한 지옥은 그림의 차분한 질서를 어느 순간이라도 공격할 수 있을 위협적인 힘으로 작가가 생각할 수 있는 최악의 상황이었을 것이다.

지옥에서의 형벌 또한 무척 사실적이고 구체적으로 반영되어 있다. 작고 세밀한 크기로 그려진 인간들은 중세 성당 입구 파사드(facade)에서 보았던 것처럼 자신들의 죄목을 반영하며 악귀들의 괴롭힘을 당하고 있는데 이들은 예컨대 돈주머니를 목에 무겁게 걸고 있거나 가슴을 뱀에게 물리는 모습 등으로 자신의 죄목을 반영하고 있다. 하지만 지오토의 지옥은 과거 중세 교회 조각에서는 찾아볼 수 없는 충격적이고 새로운 이미지로 우리를 놀라게 하는데, 특히 끈으로 성기가 묶인 채 거꾸로 매달려 있는 사람의 모습이 그러하다. 여기서 부활한 사람들은 비록 나체라도 몸을 돌리고 있거나, 무덤, 석관 등을 앞으로 하고 성기는 가린 반면, 지옥에 있는 사람들의 성기는 다 보일 뿐 아니라, 이 기관들이 찢리거나 눌리고 잡아당겨지는 고문을 당하고 있다. 중세 때부터 범죄자에 대한 처벌 중 하나로 옷을 발가벗겨 치욕을 당하게 하였으며, 14세기 투스카니(Tuscany)에서는 국가차원의 사형 집행 시 거꾸로 매다는 방법을 채택하였음을 상기해 볼 때 이러한 지오토의 지옥 이미지는 당시 사회에서 실지 행해지던 고문들의 형태를 빌어온 것으로 파악된다. 지옥의 왕좌에 앉아 있는, 가공할 만한 시퍼런 사탄의 모습도 눈길을 끄는데, 이 사탄은 죄인을 삼키고, 또 배설하는 괴물로 연구자가 1부의 13세기 피나코테가(Pinacoteca)에서도 이미 살펴 본 바 있는 인물이다. 단, 지오토의 사탄은 과거의 사탄보다 한층 강해진 모습으로 양 귀에 뱀이 달려 죄인을 ‘곱배기로 먹을 수 있게 되어 더욱 공포의 대상이 된다. 하트(Hartt)는 지오토의 이런 끔찍한 지옥 그림이 단테(Dante Alighieri, c. 1265-1321)에게도 영향을 주었으리라고 언급하는데, 이런 가설은 단테가 1302년 파도바에 가서 지오토를 만났고, 당시 지오토는 현재 논의 중인 작품을 제작하고 있었다는 논리에 기인한다(Hartt, 1989: 503). 단

테가 소설 속에서 지옥을 만들어냄에 있어서 지오토의 영향을 받았는지 여부는 알 수 없지만, 후대 르네상스를 거쳐 다수의 화가들이 단테의 『신곡』에 기술된 지옥의 이미지를 그렸다는 사실은 부인할 수 없을 것 같다.

이런 의미에서 나르도 디 치오네(Nardo di Cione, died c. 1366)의 <지옥>(그림2)은 거론할 만하다. 치오네의 <지옥>은 단테가 그려낸 9 개의 옥과 34 개의 곡을 묘사하고 있으며 기본적인 지형도 뿐 아니라 등장 인물의 묘사나 담겨있는 활동에 이르기까지 단테의 문헌적 기반에 충실한 면을 보여준다. 단테는 『신곡』에서 지옥을 9개의 지옥으로 나누어 방마다 진행되는 구체적인 일들을 설명했을 뿐 아니라, 독자를 매료하는 건축적 창의성으로 지옥의 구조를 묘사하였다. 단테의 지옥은 나선형의 굴이 크기 상으로 점점 좁아지며 아래로 깊숙이 내려가는 기본적인 형태를 가지고 있으면서도 갑자기 지형이 달라져서 산이 나오기도 하는 등, 복잡한 삼차원의 공간을 구축해낸다. 이는 상상하기도 힘들고, 화가들이 그리는 것은 더 힘들었을 텐데, 그림에도 불구하고 이 복잡한 구조를 나르도 디 치오네는 확실히 시도하고 있다. 치오네의 그림은 돌을 굴리고 있는 구두쇠와 낭비가들, 불타는 관, 그리고 여자의 머리와 독수리의 몸을 가진 괴물인 하피(Harpies)까지 담고 있다는 점에서 단테의 문학에 깊은 성실성을 보이고 있으며 이로써 지옥에 대한 당시 관람자들의 두려움을 증가시키는데 큰 역할을 했을 것으로 보인다. 당시 인본주의적인 문학이 전통적인 기독교 도상에 미치는 영향력을 상기시키는 부분이 아닐 수 없다. 당시 벽화가 그려진 산타마리아 노벨라(Strozzi Chapel, Santa Maria Novella, Florence, Italy)교회는 도미니크 수도회 소속이었는데 고백과 회개를 강조한 수도회의 교리를 강조하고 있었다. 치오네의 상세한 지옥도는 채플을 헌납한 스트로찌(Strozzi) 가문의 고리대금업의 죄는 물론, 지옥도를 마주하는 모든 신도들의 마음에 정벌에 대한 두려움을 불러일으키고, 궁극적으로 도미니크 수도회의 이데올로기를 사회 속에서 강화하는 역할을 하는데 기여하였을 것이다.

계속하여 나르도 디 치오네의 천국 그림도 살펴보고자 한다. 지옥도가 단테의 문학에 충실했던 반면 그의 <낙원(Paradise)> 그림(그림3)은 특별히 단테의 영향을 보이지 않는다. 이 이미지에서 연구자가 주목하고 싶은 바는 두 가지로, 하나는 천국으로 올라간 성도들의 모습인데, 이들은 그냥 옷 입은 사람들이 잔뜩 집합되어 있는 것처럼 보인다. 특별한 활동을 하지 않고 그냥 열지어 서있는 모습은 매우 정적으로 표현되어 역동적이고 드라마가 많은 지옥의 이미지와 대조를 이룬다. 또 한 가지 주목할 바는

마리아의 지위에 대한 것으로, 여기서 마리아는 예수 바로 옆자리에 유일한 파트너로 앉아 상당히 격상된 위치를 보여준다.

한편, 마리아가 예수의 동격으로 마치 부인이라도 되는 듯 옆 자리에 앉아있는 예는 프란체스코 트라이니(Francesco Traini, 1321-c. 1365)의 ‘최후의 심판’(그림4)에서도 발견된다. 본 논문의 I부에서도 언급했듯이 과거에는 세례 요한이 마리아와 함께 중재자의 직책을 공유하였지만, 13세기 말부터는 세례 요한은 빠지고 마리아만 등장해 아들의 진노에서 죄인들을 보호하는 모습을 보인다. 마리아의 거룩함과 신성함은 예수와 함께 왕좌에 앉음으로써 그 극에 이르고, 이제 그녀는 예수의 보조자가 아닌 파트너로서의 자리를 획득하게 된 것이다. 이는 카톨릭교회에서 점점 중요한 자리를 가지게 되는 마리아의 모습을 반영하고 있어 흥미롭다. 보클은 마리아가 세례요한보다 더 인기가 있었던 이유로 당시 유행한 문헌를 거론한다(Boeckl, 2000: 52). 13세기 말에 씌어져 큰 인기를 끌었던 『황금전설(The Golden Legend)』에 의하면 마리아는 저울의 선에 손을 대거나, 가슴을 보이며 예수께 자비를 구하였는데, 특히 1340년에 이미 유럽을 강타한 대흑사병 및 그 외 전염병, 기근, 전쟁으로 인해 유럽 전역에 죽음의 공포가 드리워졌을 때 사람들은 마리아를 통한 자비의 힘이 필요했다는 것이다. 한 예로, 나르도 디 치오네의 그림에 비해 트라이니의 그림은 월등한 지옥의 구조에 천상세계가 밀려있는 듯한 인상을 준다. 여기서 사탄은 문자 그대로 예수보다 큰 몸집을 가지고 있으며, 조직적으로 체계화된 지옥에서 절대적인 존재로 그려지고 있다. 이후 III장에서 살펴 볼 뒤러 또한 전염병에 대한 공포와 이에 무력했던 교계에 대한 실망을 비슷한 메시지로 전하고 있었던 것을 보면 당시 선보다 악의 힘이 더 우위에 있는 것이 아닌지 의심하던 사람들의 심리를 읽을 수 있다. 갖가지 재난은 점점 상승하는 악의 세계를 의미하고 있었으며 이에 대한 두려움이 그림에서도 잘 나타나고 있다.

트라이니의 그림에서 위축된 크기로 다소 무력해진 신의 모습이 보여졌다면, 시노렐리(Luca Signorelli, c. 1445-1523)는 그의 ‘최후의 심판’ 그림들(그림5, 6)에서 신의 존재를 아예 없애버렸다. 시노렐리의 이 두 작품이 가족묘당을 위해 그려졌다는 점을 생각할 때, 이런 결정은 우연이 아닐 것이다. 시노렐리의 작업은 관람자들이 죽음을 생각하는 장소에서 보는 ‘최후의 날’ 이야기를 담고 있다. 이 날은 두려울 수도 있지만 신학적인 교리 상으로는 신자들에게 기쁨으로 기대할 만한 날이기도 했을 텐데 시노렐리는 무엇보다 그의 팽팽하고 싱싱한 육체들을 통해 최후의 날에 죽은 자들이 다시



살아나는 에너지를 강조한다. <죽은 자의 부활(Resurrection of the Dead)>(그림5)에서 천사의 나팔소리가 죽은 자들을 깨우자, 해골들은 땅을 헤집고 나오는데, 작가는 여기서 희미한 해골들이 젊은이의 멋진 몸매를 되찾게 되는 부활의 극적인 형태 변환 과정을 묘사한다. 정확하게 육체의 모습을 입고 다시 되살아나면 모두 젊고 건강하며, 늙거나 허약한 사람은 아무도 없다. 시노렐리는 이 날의 기쁨을 빛의 반짝임으로 채우기 위해 그림의 윗부분을 이루는 돔(dome)부분에 작은 컵 모양의 홈들을 파서 빛이 반사되는 '특수효과'를 극대화 하였다. 한편, <지옥의 저주를 받은 자들(Damned Consigned to Hell)>(그림6)에서는 미카엘, 라파엘, 우리엘 천사가 갑옷을 입고 등장한다. 이들은 공정한 심판을 진행시켜야 하는 병사로서의 그들의 임무를 보여준다. 여기서도 시노렐리의 육체들은 너무나 팽팽하고 섹시해서, 이 육체들의 발이나 귀를 찢고 깨무는 악귀들의 모습들과 더불어 포르노그라피적이라는 평가를 받았을 정도이다(Meyer, 2003: 112). 사실, 당시 지옥의 모습에서 우리는 호색적인 모습(그림7)을 종종 발견하게 되는데 <술 취하고 욕정에 사로잡힌 자들의 지옥>이라는 제목의 그림에서는 여자의 가슴이나 남자의 성기를 훑거나 먹는 듯이 건드리는 개의 이미지나 여자의 성기를 파고들 듯 접근하는 뱀의 기다란 몸을 볼 수 있다. 이는 일견 성적인 도덕성이나 종교적인 규범을 강조하는 이미지들이 당시 사회적인 분위기로 금기시 되던 성적 욕구나 환상을 배출하는 통로로 사용될 수 있었음을 시사한다.

이에 이탈리아 르네상스 작업들에서 발견되는 몇 가지 성격들을 정리해보도록 하겠다. 지오토 때부터 이미 지옥은 통제가 되지 않는 넘실거리는 불길로 천국의 질서정연한 안정감을 넘볼 수 있을 위태로운 잠재력으로 묘사되었는데, 치오네는 단테가 문학적으로 자세히 기술한 지옥에의 묘사에 기반하여 지옥을 다층적인 구조물로 정밀하게 구축하는 등, 지옥을 설명하고 묘사하는데 더 세밀한 공을 들이고 있다는 점을 알 수 있다. 작업에서 지옥은 천국보다 훨씬 많은 구간으로 나뉘어 체계화 되었을 뿐 아니라, 정적이고 질서정연한 천국 이미지에 비해 훨씬 역동적인 모습으로 표현된다. 지오토에서도 예수는 지옥에서 고개를 돌리고 있는데, 치오네의 그림에서 지옥은 예수의 힘에서 떨어져 나간 공간으로 표현된다. 트라이니의 '최후의 심판'에 묘사된 사탄은 문자 그대로 예수보다 큰 몸집으로 그려져 있어 사탄의 세력이 예수의 세력보다 더 우위에 있음을 암시하는 듯한데, 시노렐리는 '최후의 심판' 장면에서 신의 이미지를 아예 없애 버리고 천국이나 지옥을 모두 매우 육감적인 누드들로 채워버렸다. 이러한 일련의 성

격들은, 이전의 중세 시기 ‘최후의 심판’ 도상에서는 발견할 수 없었던 요소들로 종교 개혁 이전의 이탈리아 르네상스에서 점점 세력이 강해지는 지옥의 모습을 담고 있는 것이라 판단된다. 격상된 위치로 나타나는 마리아의 모습도 마리아의 중보기도를 필요로 하는 신도들의 바램과 맞닿아 있는데, 이런 와중에 성직자의 복장을 입은 사람들뿐만 아니라 악독한 고리대금업자를 포함하여 교회를 후원하거나 교회를 지어 헌납한 구체적인 인물들의 모습은 ‘천국’의 영역에 포함되어 있는 모습을 볼 수 있었다. 단테의 문학이나 고전적인 누드에 대한 관심은 르네상스 시대를 관통하는 고전주의 및 인본주의에 대한 뿌리 깊은 관심으로 읽을 수 있을 것이다. 이탈리아에서 고전적이고 이상화된 누드에의 관심을 절정으로 끌어올린 작가는 미켈란젤로일 것이다. 미켈란젤로도 ‘최후의 심판’ 이미지를 남겼는데 이는 반종교개혁의 차원에서 의뢰된 작품이라 종교개혁의 여파를 보여주는 북유럽 르네상스 미술을 논의 한 후, 본 논문의 IV장에서 논의하도록 하겠다.

### III. 북유럽 르네상스 미술

그리스 시대부터 전수되어 온 미적인 전통을 따라 수학적 비례에 근거한 이상화된 누드에 매료되던 이탈리아 작가들과 달리, 북유럽 르네상스 작가들은 고전적인 전통의 부재 속에서 오로지 ‘관찰’에 기반 한 매우 정밀한 사실주의를 발전시켰다. 남유럽에서처럼 일상적이거나 세속적인 당대의 요소들이 그림을 침범해 들어가는 양상은 북유럽 작품들에서도 볼 수 있지만, 고전적 이상주의가 남아 한번 씩 고개를 들고 일어나는 이탈리아와 달리 북유럽에는 추함을 두려워하지 않고 대상을 있는 그대로 수용하려는 경향이 있었다고 보인다. 선과 악, 성과 속 사이에서 점점 고조되는 긴장감이 보이는 것은 남유럽이나 북유럽이나 공통적인 성격이었는데, ‘최후의 심판’에서 이탈리아와 구별되게 등장하는 대표적인 인물이 있다면 선행을 저울질하여 판단하는 성 미카엘 천사의 모습일 것이다.

1440년경, 북유럽의 대표적인 작가 얀 반 아이크(Jan van Eyck, c. 1390-1441)는 ‘최후의 심판’(그림8) 한 점을 그렸다. 얀 반 아이크가 작품을 그린 약 12년 후, 크리스터스(Petrus Christus, c. 1410/1420 - 1475/1476)도 얀 반 아이크의 그림을 모델로 하여

보다 단순화된 '최후의 심판'도를 그린 것을 알 수 있다(그림9). 여기서, 두 작가 모두 지옥의 입구는 해골로 표현한 것을 우리는 발견하게 되는데, 이는 북유럽의 미술가들이 죽음을 기억하면서 정물로도 많이 그리던 오브제였다. 비록 지옥 내부에서 일어나는 일들, 다시 말해 회피한 악마들에게 고문을 당하고 괴롭힘을 당하는 끔찍함의 강도는 이탈리아 작가들이 표현한 지옥과 크게 다르지 않지만, 해골의 팔 안쪽으로 갇혀있는 지옥은 그 경계가 칼로 자른 듯이 분명하여 적어도 완벽히 통제되고 있는 것처럼 보인다.

여기서 오히려 우리의 시선을 끄는 것은 미카엘 천사일 것이다. 칼을 들고 갑옷을 입은 미카엘 천사는 저주를 받지 않고 도망치는 영혼이 없도록 서서 지키는 역할을 하고 있는데, 지옥을 그 발 아래 두고 굳건히 서 있음으로 그 막강한 힘을 과시한다. 그림 속에 등장하는 다른 천사들이 모두 부드러운 가운을 입고 있는 것에 반해 미카엘 천사는 갑옷을 입은 유일한 인물로 전투에 완벽히 준비되어 있으며 그 막강한 세력을 자랑한다. 여기서 연구자가 주목하고 싶은 부분은 크리스터스에 이르러 미카엘 천사의 갑옷이 금속성 재질로 더 공격하기 힘들어졌을 뿐 아니라, 미카엘 천사의 크기가 비울적으로 확대되어 심지어 천상의 예수보다도 더 크게 그려지고 있다는 점이다. 미카엘 천사에게 집중되는 비중은 이후 멤링(Hans Memling, 1430-1494)(그림10)에게서 더 커지는데 여기서 미카엘 천사는 갑옷을 입고 있을 뿐 아니라, 죄를 저울질 하는 천칭까지 들고 있는 모습으로 더 막대한 권한을 드러내 보인다. 심판자 예수보다 더 크거나 더 가까이 그려져 있는 미카엘 천사의 모습은 이 장면의 진짜 주인공이 누군지를 알려주는 듯하다. 저 멀리 하늘에 계신 예수님보다도 심판의 순간에 더 초점을 맞추는 이런 이미지들은 은혜보다는 율법에 초점을 맞추고 있으며, 신자들에게 기본적으로 두려운 마음을 불러일으킴으로서 선행을 하도록 경고하고 있다. 이와 더불어 우리는 세 작가 모두 천국에 왕관을 쓰거나 사제 복장을 한 인물들을 포함시키고 있음을 짚고 넘어가야 할 것이다. 멤링의 경우, 천국 입성 과정은 더 세밀히 설명되는데, 여기서 천국으로 들어가는 사람들은 수정으로 만든 계단 위에 커다란 열쇠를 손에 들고 서있는 베드로에 의해 맞이되고 있다. 이는 교회를 통하지 않고서는 천국에 들어갈 수 없다는 메시지를 더욱 강화하고 있다. 뒤에 보이는 천국은 고딕 대문에 르네상스 탑을 가진 거대하고 화려한 건물이다. 아직 벌거벗은 사람들은 줄지어 서서 천사들의 안내를 받으며 천국의 문 앞에서 옷을 받아 입는데 이 중에는 교황과 추기경의 복장

을 입은 사람들도 보여 천국과 교회의 상관관계를 강조하고 있다. 사회적이고 세속적인 지위가 천국에서도 통용되고 있음을 보여주는 이런 모습들은 교회를 통해 구원을 얻을 수 있다는 메시지를 시각적으로 강화하는 역할을 하고 있다고 해석되어야 할 것이다.

한편, 대표적인 작가의 작품 중, 지옥의 모습이나 저울질하는 미카엘 천사가 예외적으로 부드럽게 그려져 있는 경우도 있어 그에 대한 설명도 하고 지나가고자 한다. 로저 반 데르 바이덴(Rogier van der Weyden, 1399-1464)의 ‘최후 심판’(그림11)은 예수의 오른쪽에 그려진 백합꽃과 왼쪽에 그려진 칼을 통해 이것이 심판의 장면임을 강조하는데, 여기서 백합은 무죄를, 칼은 유죄를 상징한다. 천칭을 든 천사 미카엘은 갑옷이 아니라 가운을 입음으로서 훨씬 부드러운 분위기를 연출하는데 심판이나 죽음, 지옥에 대한 공포를 최소화했다는 것은 다른 작품과 구별되는 이 작품의 특수한 성격이다. 우선 반 데르 바이덴의 도상에는 관습적으로 나타나던 지옥의 괴물들이 보이지 않는다. 여기서 천사는 악마와 몸싸움을 하지 않고, 사람을 잡아먹는 기괴한 모습의 괴물들도 사라졌다. 소름 끼치는 고문 도구들도 없고, 저주받은 자들이 지옥의 문으로 밀어 넣는 폭력도 행사되지 않는다. 당사자는 죄의 무게를 측정하는 저울의 기울기에 따라 자신이 가야할 방향으로 자발적으로 걸어가고 스스로 천국의 문으로 들어가거나 지옥의 구렁이로 떨어지는 것을 볼 수 있다. 여기서도 천국은 화려한 고딕 건물로 표현되어 있고, 천국의 자리에 왕관 쓴 사람들과 성직자의 복장을 한 사람들이 앉아있음은 주목할 만한 사실이다. 이 벽화에서 두렵지만 눈길을 끄는 지옥의 도상들이 대거 사라진 이유는 그림이 그려진 장소특수성에서 발견해야 할 것이다. 이 그림이 그려진 장소는 병원이었는데, 당시 병원은 죽음을 맞이하는 곳이었다. 이미 심신이 약해진 환자들이 평안히 죽음을 맞도록 배려하기 위해 공포심을 조장하는 이미지들을 최소화하여 그린 예를 여기서 볼 수 있다.

보쉬(Hieronymus Bosch, 1450-1516)는 지옥을 매우 독창적으로 그린 인물로, 그의 기괴하면서도 초현실적인 지옥상(그림12)은 미술의 역사 상으로도 전무후무한 예가 아닐까 한다. 여기서도 성모 마리아와 세례자 요한이 중보기도를 하고 있는 가운데 네 명의 천사가 심판을 알리는 나팔을 불고 있다. 하지만 보쉬의 그림에는 천국으로 들어간 성직자들의 모습을 볼 수 없다. 저울질 하는 미카엘 천사의 모습도 보이지 않는다. 보통 통상적인 삼면화 구도를 따른다면 심판하는 예수를 중앙 패널(central panel)에

넣고, 오른쪽 화관(right wing)에는 지옥을, 그리고 왼쪽 화관(left wing)에는 천국의 그림을 그려넣는 것이 상례이나, 흥미롭게도 보쉬의 그림에서 지옥은 슬그머니 중앙 패널까지 넘어와 대부분의 구성을 차지하였다. 예측할 수 없는 변용을 시도하는 그의 그림에서는 에덴에서도 반역천사들이 하늘에서 떨어지고, 쥐, 개구리, 사슴을 대수롭지 않게 죽이는 낯선 광경들이 벌어진다. 중앙 패널의 기괴한 이미지들은 오른쪽 패널에 그려진 지옥에서 일어나는 일들과 별반 다를 바가 없다고 느껴지는데 이렇게 그의 이미지는 악의 세력을 압도적으로 담아내고 있으며 당대의 비관적인 감성을 극대화 하여 표출한다. 그리스도는 아래에서 일어나고 있는 일들과는 너무 멀리 떨어져 있을뿐 더러 완전히 다른 세상에 있는 듯이 동떨어져 보여서 '최후의 심판'에 관여하고 있는지 의심스러울 정도이다. 투쟁만 남은 세상에서 그로테스크하고 괴이한 이미지들로 환상적인 세계를 표현한 보쉬에게 지옥이란 거의 세상 전체를 차지하는 악몽이 된 것을 볼 수 있는데, 이런 의미에서 보쉬는 종교개혁 이전의 세상에서 구원의 희망이라고는 사실 상 찾아볼 수 없는 작가의 심정을 담아내고 있다.

이러한 미술의 역사를 배경으로 일어났던 종교개혁은 '최후의 심판' 도상을 이해하는 데 있어서도 굉장히 다른 변화를 가져오게 되었다. 사실 '최후의 심판' 이미지는 종교개혁의 차원에서 예민한 주제였다. 당시 지옥이 성직자들의 강력한 협박용 무기로 작용하기 용이했는데, 이는 성직자들만이 영혼을 지옥으로부터 구제할 수 있는 침례의식과 면죄식을 주관할 수 있는 권력을 지녔기 때문이었다. 한 사람의 구원 여부를 좌지우지한 교회에 반대하여 루터와 칼빈, 이 두 종교개혁자는 하나님의 절대적인 우월성과 위엄을 강조하는 신학을 주장하였고, 이에 성례의식, 순례여행, 면죄부, 경건한 자선행위와 같이, 카톨릭 교회에서 구원을 보장받을 수 있는 수단으로 선전되는 요소들에 기대지 않았다. 다시 성경으로 돌아가고자 하는 움직임은 '최후의 심판' 이미지를 이해하는 차원에서도 적용되었다. 이들의 신념은 도상학적인 차원에서 볼 때 지금까지 만들어 온 '최후의 심판' 도상들을 완전히 무시하는 결과를 낳았는데, 이는 연구자가 서문에서 설명한 대로, 이 도상의 구조는 애초부터 '여러 이야기를 한 화면에 담은 하나의 인습'이었기 때문이다.

뒤러(Alfred Dürer, 1471-1528)는 종교개혁이 루터에 의해 실행된 시대에 살았으며, 크라나흐(Lucas Cranach, 1472-1553)과 더불어 종교개혁을 위한 작품 제작 및 포스터 제작에 동참한 인물이었다. 최후의 심판을 하나의 규범화 된 전통적인 기독교 도상으로

로 보지 않고 성경에 적혀진 사건으로 이해하려는 뒤러의 의지는 최후의 심판 장면을 그리는 대신 요한 계시록의 장면 장면들을 그리는 당시로서는 파격적인 행동으로 나타났다. 이에 뒤러는 요한 계시록이라는 제목이 담긴 표지를 만들고 요한계시록의 순서를 따라 그림을 하나씩 그려내었다. 그 결과는 <4명의 기마인>(요한 계시록 4:2-8)(그림13), <5번째와 6번째의 책을 떼고 별들이 떨어지며 순교자들은 흰 가운을 받음>(요한 계시록 4:9-15)(그림14), <해를 입은 여인과 7개의 머리를 가진 괴수>(요한계시록 12: 1-16) 같은 판화 작업들이었다. 이 중 <4명의 기마인>은 교황에 대한 직접적인 묘사가 담겨있어 본 연구에서 눈길을 끈다. 이 이미지를 구성하고 있는 4명의 기사는 전염병 페스트의 기사, 전쟁의 기사, 기아의 기사, 그리고 죽음의 기사이다. 그런데 달리는 말발굽 아래 교황의 모자를 쓴 인물이 입을 벌리고 동공이 열린 채 쓰러져 밟히고 있는 모습이 포함되어 있다. 인간의 재난과 악의 세력을 막아내기에 무력한 교황, 그리고 더불어 상대적으로 약화되고 있는 교황의 권력을 작가는 표현하고 있는 것이다. 뒤러의 새로운 접근 방식은 하나의 도상으로서의 ‘최후의 심판’이 아니라, 요한계시록의 내용을 정확히 묘사하고자 한 일러스트레이션(illustration)의 형식으로 한 권의 책이 되어 드러났다. 이로써 뒤러는 환상문학의 일부인 계시록을 한 자 한 자 읽고 문자 그대로 정확히 그리려는 미술가의 입장을 밝혔고, 이로써 그때까지 인습으로 그리는 방식이 굳어진 ‘최후의 심판’ 도상에도 성서적인 비판을 가하고 있음을 볼 수 있다.

크라나흐(Lucas Cranach, 1472-1553)는 뒤러처럼 성경의 내용을 한자 한자 옮겼다기 보다는 성서 전반의 내용을 개신교 입장에서 재해석하여 풀어서 그렸다고 보아야 할 것이다. 크라나흐가 남긴 <울법과 은총>(그림15)은 ‘최후의 심판’이라는 제목을 가지지 않으면서 ‘최후의 심판’ 도상이 담겨온 내용을 재해석하여 제시한 흥미로운 예가 되겠다. 루터의 절친한 친구로 종교개혁의 주된 메시지를 미술에 담아내는데 크게 공헌했던 크라나흐는 무엇보다 과거의 상하좌우 논리로 위계질서를 강조하던 최후의 심판 구도를 없애고 단순화 된 구도로 이야기를 들려주듯이 심판에 대한 교리적 입장을 풀어가고 있다. 중앙에 선 커다란 나무를 중심으로 화면의 왼쪽은 울법, 오른쪽은 은혜를 강조하는데, 이는 구원의 문제를 ‘천국’과 ‘지옥’으로만 이분화 하여 이해하던 과거의 방식과 다른 시각으로 접근하고 있는 작가의 생각을 반영한다. 그림에서 나무의 왼쪽은 잎이 떨어져 시들어 있어 울법으로는 죽음 밖에 없다는 메시지를 전하고 있다. 비록 선하게 살려고 노력하였을지라도 그림에서 보이듯이 모세가 들고 있는 울법판에

의거하여 의인은 있을 수 없다는 점을 강조한 것이다. 그림에서 예수는 오른쪽 상단에서 빛나는 노란색에 싸여있으면서 동시에 그 아래쪽에서는 십자가에 못박힌 모습으로 2번 나타난다. 세례 요한이 예수가 있는 방향을 가리키고 있고, 한 신도가 예수를 향해 두 손을 모으고 있는데, 십자가에 달린 예수의 옆구리 상처에서 신도 쪽으로 피가 뿜어져 나오고 있음을 볼 수 있다. 십자가에 달린 예수의 발치에는 어린 양이 한 마리 그려져 있는데 순하게 생긴 양은 놀랍게도 흉칙하게 생긴 괴물을 그 발 아래 밟고 있어 예수의 십자가를 통한 희생이 사탄을 이기고 승리했음을 확인한다. 이로써 구원은 성직자의 용서나 면죄부를 구입하는 대가, 교회를 지어 봉헌했다거나, 이 세상에서 이런 선행 때문이 아니라 오직 말씀(*sola scriptura*), 오직 믿음(*sola fide*), 오직 은혜(*sola gratia*)를 통해 가능하다는 메시지를 반영하고 있다. 이미 구원받은 장로들로 위계질서가 느껴지던 과거의 화면에서 탈피하여 예수님과 구원받을 주인공 개인에 더 초점을 두고 그려진 이 화면은 구원이 은혜를 통한 개인적인 것임을 보여주고 있으며, 이로써 중세적인 '최후의 심판' 인습에서 탈피하고 있다. 패널에 그려진 유화 작품 뿐 아니라 목판화로도 제작되어 보다 많은 사람들에게 이 복음의 메시지를 확산하고자 그려진 이 작품은 가톨릭과 개신교의 교리적 차이를 가장 뚜렷하게 보여주는 이미지 중 하나라고 하겠다.

#### IV. 종교개혁 직후의 과도기와 미켈란젤로

종교개혁이라는 엄청난 사건을 겪으며 로마 가톨릭과 개신교로 나뉘게 되는 교회 역사의 배후에서 이탈리아 미술계와 북유럽 미술계 또한 큰 홍역을 치르며 미술계의 변화를 목도하게 된다. 종교개혁 이후 이탈리아는 종교개혁에 반한 반종교개혁의 움직임 보이고, 북유럽은 과거 종교미술의 전통과 완전히 결별하는 새로운 시작을 맞게 된다. 사실 가톨릭과 개신교는 구원에 대한 해석 뿐 아니라 이미지의 사용에 있어서도 입장이 달랐다. 가톨릭은 교회를 장식함으로써 하나님과의 대화를 이어가는데 도움이 된다고 믿었던 반면, 개신교는 이런 이미지들이 하나님의 진정한 존재하심을 이해하는데 방해가 되고 자칫 우상이 될 수 있다는 우려를 가지고 있었다. 하지만 그림에도 불구하고, 이탈리아가 종교개혁의 여파에서 완전히 자유로웠던 것은 아니었다.

미켈란젤로(Buonarroti Michelangelo, 1475-1564)의 최후 심판도(그림16)는 다양한 가치관들이 충돌하는 현장에서 천재 작가가 창조해 낸 예외적인 작품으로 과도기의 혼란과 가치충돌을 그대로 담고 있다. 미켈란젤로의 경우 그가 그린 최후의 심판은 루터의 종교개혁이 20여년 지난 이후 그려졌다. 독일의 루터에 이어 프랑스의 칼뱅이 종교개혁을 주장하던 시기에 교황 바오로 III세는 미켈란젤로를 1534년에 불러들여 반종교개혁의 일환으로 ‘최후의 심판’ 벽화를 그리도록 주문하였다. 하지만 미켈란젤로는 개신교 성향이 있으면서 카톨릭 내부에서의 변화를 노력 하던 여자 친구 비토리아 코로나(Vittoria Colonna)를 통해 개신교 사상에 대해서 인지되어 있었으며, 정통적인 기독교 교리를 따를 만큼 독실한 신도도 아니었다. 비사회적이고 외골수적인 성격으로 유명했던 그가 교황청 사람들과 마찰 없이 지냈던 것도 아니다. 일견 미켈란젤로의 <최후의 심판>은 기존의 도상이 가지고 있던 전통적인 요소들, 다시 말해 심판자 예수, 십자가나 채찍질 당한 기둥, 가시면류관과 같은 수난의 도구, 예수를 둘러싼 천사와 성자의 모습으로 천국의 반열에 함께 선 순교자들, 축복 받은 자와 저주 받은 자로 나뉘는 기본적인 대칭 구도, 나팔 부는 천사들과 생명책의 모습 등과 같은 요소들을 모두 가지고 있다. 하지만 전통이나 로마가톨릭 교리에 대립될 만한 요소도 많았는데 이는 다음과 같다.

우선 미켈란젤로는 심판자 예수의 모습으로 수염도 없는 우람한 남성 누드를 그려 넣었다. 이 이미지는 당시 교황청 미술 컬렉션에 포함되어 있었던 그리스 조각 <아폴로 벨베테레(Apollo Belvedere)>의 모습에 비견되는 이미지로, 해부학적으로 완벽한 이상화된 남성 누드였다. 태양처럼 빛나는 아폴로의 모습은 이로써 ‘정의의 태양’인 그리스도의 이미지와 중첩되며 기독교적 의미와 이교도적 의미가 오버랩 되는 복선적인 기호로 작동한다. 게다가 예수 뿐 아니라 그림에 등장하는 모든 남성들의 인체가 누드로 그려졌다. 일반적인 방식은 앞서 살펴보았듯이 천국에 있는 자들은 옷을 입는 것이 관례적인 표현이었고 그 중에는 성직자들의 의복을 입은 사람들도 등장하였다. 예수를 포함해서 등장하는 모든 인물이 누드로 표현된 미켈란젤로의 그림은 세상에서의 사회적 지위나 종교적 계급은 심판에 반영되지 않는다는 교리적인 해석을 가능케 하여 이로써 반종교개혁의 메시지에도 도전하고 있는 듯하다. 천사, 순교자들과 같은 ‘성스러운 존재’들도 전혀 국부를 가리지 않은 채 그려졌다. 천사들은 옷도 없지만 날개도 없어서 우리는 이들이 수행하는 일을 통해서만 이들이 천사임을 짐작할 수 있다. 고전적



인 누드에 대한 작가의 이러한 관심과 고집은 당시 로마 가톨릭교회의 기본적인 정서에 어긋나는 것이었는데, 이 점은 1545년 트렌트 공의회(Council of Trent)에서 종교화에 있어서 누드의 사용을 금지한 것을 보더라도 알 수 있다. 이런 점에서 일찍이 미켈란젤로의 친구인 바사리(Vasari)가 '최후의 심판'이 지니는 '정통성'을 강조한 이유는, 바로 이 그림의 '비정통성'을 본 후, '그의 재능 있는 친구를 교권의 횡포로부터 보호해 주기 위해서'였다는 스타인버그의 이론은 설득력이 있다(Steinberg, 1980: 445). 현재 남아있는 벽화에 그려진 국부를 가려주는 천 조각들은 작가가 죽은 후에 교황의 지시에 의해 첨가된 것이다.

또, 반종교개혁이 막 시작되는 시점에서 어느 때 보다도 성서적인 교리 확립에 민감하던 시기에 작가는 공공연히 샤론(Charon) 같은 이교도 전설에 나오는 인물을 뱃사공으로 그려넣음으로써 이 그림 전체를 하나의 우화처럼 만들어버렸다. 마돈나는 중재자라기에는 너무 구석에 위치해 있을뿐더러 아주 작고 겁에 질린 듯 몸을 움츠리고 있으며, 예수의 자세도 앉은 건지, 선건지 파악이 안 되는 엉거주춤한 자세이다. 예수는 자신의 오른 손은 들고, 왼손으로는 자신의 상처를 가리키고 있는데 이는 마치 축복받은 자를 저주하고, 저주받은 자를 축복하는 모순적인 모습으로도 보인다. 게다가 원래 한 권인 생명책은 두 권이 되었는데 그 중 한 권은 얇고 작으며, 다른 한 권은 두껍고 크다. 일찍이 많은 미술가들이 지옥의 고통스런 고문 과정을 세세하게 나열해서 보여준 것과는 대조적으로 육체적인 고문은 여기서 발견되지 않는다. 하지만 그림에도 불구하고 모든 저주받은 인물들은 근원을 규명할 수 없는 심리적인 두려움의 극한을 그 얼굴에 담고 있음으로써 멸망의 공포를 표현하고 있다.

구도는 천국과 지옥의 구분이 애매하게 뒤섞여 있어서 그 경계가 어딘지 구분하기가 어렵고, 지옥의 입은 바로 제단 위에 있어서 그 앞에서 교황이 설교라도 하려고 하면 그는 그림의 위치 상 지옥의 영역에 속하는 결과를 초래하게 되는 아이러니를 가지고 있다. 르네상스 작가들이 구체적인 인물의 초상을 최후심판 이미지에 포함하던 전례는 미켈란젤로에 이르러 교황비서에 대한 개인적인 공격으로 나타난다. 유독 교황청의 의전부장 비아지오 다 체세나(Biagio da Cesena, 1463 - 1544)의 얼굴을 지옥에 그려 넣고 그것도 부족해서 약 올리는 얼굴까지 더해 놓았다는 점은 이 이미지가 가지는 현세 풍자적이고 정치비판적인 면모를 강조한다.

돌아보면 고전 미술과 이상적인 누드에 대한 미켈란젤로의 열망은 이교도와 기독교

교 사이의 대립을 의미했으며, 이는 단테를 포함한 르네상스 인문학자들로부터 그가 받은 영감에 있어서도 그러했다. 미켈란젤로의 작업에서 발견되는 많은 모순점들에서 우리가 얻을 수 있는 결론은 무엇일까? 그것은 역시, 그가 과도기적 시기에 이질적인 가치들이 첨예하게 부딪히는 현장에 있었으며 그의 작업은 상이한 가치들을 선별적으로 수용하는 과정에서 만들어진 중간 지점에 위치한다는 내용일 것이다. 이로써 미켈란젤로는 전통적인 가치들에 담긴 도상들의 형태를 조금씩 어긋나게 함으로써 새로운 출구를 열수 있었고 자신만의 언어를 표출했다. 이에 이 작업은 종교개혁의 원인이 된 교권에 대한 개신교적인 비판 의식과 더불어 반종교개혁의 취지에 맞는 화려한 교회 장식 작업과 교황의 요청에 순응해야 했던 고민을 담고 있다고 해석되어야 하며 이로써 르네상스적인 인본주의 정신을 보여주는 대표적인 예로 불리기에 부족함이 없을 것 같다. 르네상스 ‘인본주의’가 ‘종교개혁’으로 발전된 가장 중요한 ‘비종교적인 요소’였었다는 점을 감안한다면 중세의 사교적 굴레에서 벗어나 훨씬 열린 공간으로 나가는 미켈란젤로의 도상도 그런 복잡한 과정의 한 부분으로 생각할 수 있을 듯하다.

이후 이탈리아를 중심으로 발견되는 반종교개혁 미술 움직임은 로마가톨릭교회가 권위에 대한 자신감을 되찾게 되면서 미술에 담긴 교육적, 영감적 힘에 동의하고 종교적 이미지 제작에 관한 가이드라인을 제공하는데서 시작하게 된다. 바로크 시대의 미술은 종교개혁에 대한 반향을 반영이라도 하는 듯, 인간이 지닌 감정, 상상력 등에 호소하는 성격으로 치달으며 상업에 바탕을 둔 부르주아들이 만들어낸 금빛 화려하고 장식적인 교회 건물들로 나타난다. 로마 가톨릭의 영향력 하에서 종교적 이미지의 제작은 지속적으로 격려되었으며 가톨릭의 교리를 전파하고 성자숭배와 같은 로마가톨릭의 전통을 이어가는 미술이 꽃피게 된다.

이에 반해 종교개혁의 영향을 크게 받은 북유럽 지역에서는 미술의 모습이 완전히 달라졌는데 특히 네덜란드 같은 지역의 미술에서 우리는 가장 드라마틱한 결과들을 보게 된다. 당시 네덜란드는 종교개혁의 영향을 받아 그간 종교적인 아이콘들로 가득 차 있던 교회들이 완전히 흰색으로 깨끗하게 정리되는 큰 변화를 겪게 된다. 일체의 그림이나 조각들이 사라지고 교회는 하얀 벽면만 남은 텅 빈 공간이 되는데 이러한 변화는 샌르담(Saenredam)이 남긴 회화 작품(그림17)들을 통해서도 볼 수 있다. 17세기 바로크(Baroque) 네덜란드에서 중세적 전통이 사라지는 자리를 채우는 새로운 미술은 의미심장하게도 과거에 본 적이 없는 ‘세속적인’ 미술들로 드러났다. 이는 흔히

미술사에서 논의의 대상이 되는 이 그림들은 풍속화, 풍경화, 그리고 정물화라는 새로운 장르의 그림들이었다. 과거 미술의 전통에서 풍경이나 정물, 풍속을 그린 일이 없었던 것은 아니나 이들은 늘 종교화의 한 부분으로서 전달하고자 하는 종교적 메시지를 보다 명료하게 전달하기 위해 존재한 부수적인 소재들이었다. 이전의 성경적인 콘텐츠에서 독립하여 오로지 풍경 자체를 보여주기 위한 풍경화, 정물 자체의 오브제성에 집중하는 정물화, 일상의 장면들을 있는 그대로 보여주기 위한 풍속화의 대두가 이 시대의 대표적인 변화로 정의된다. 이는 성경이라는 문헌적 레퍼런스를 화면에서 빼버리고 회화가 담고자 하는 주제 자체에 집중하는 근본적인 변화를 의미하였다. 의미심장하게도 이러한 장르들은 무엇보다도 매우 '사실적인' 성격으로 그려졌는데, 이는 그림이 암시할 수도 있을 종교적인 의미에 대한 오해를 피할 수 있는 논리적인 귀결이 있는지도 모른다. 관념적이고 종교적이고 상징적인 냄새가 짙은 과거의 그림들에서 그 종교적인 의미들을 벗어내기 위해서는 아마 그 누구도 오해하지 않을 만큼 노골적으로 일상적이고 평범하고 세속적인 주제가 필요했던 것으로 보인다. 종교개혁 움직임 자체가 표방 한 바, 일체의 종교적인 허영이나 환영을 벗고 '세상을 있는 그대로' 검허하면서도 상식적으로 보는 태도, 정직에 기반 하여 삶을 이성적이고 정확하게 보고자 하던 이 시대의 정신이 미술의 형식 상으로 드러났다고도 볼 수 있을 것이다.

## V. 맺음말

이상 르네상스 시대의 '최후의 심판' 도상을 집중적으로 고찰해보는 작업을 진행함에 있어서 종교개혁을 하나의 축으로 삼아 이탈리아와 북유럽 이미지들을 비교해보았다. 그 과정에서 드러난 사실 중 하나로 르네상스 시대 전반적으로 지옥에 대한 관심과 두려움에 관심이 많이 고조되었음을 확인할 수 있었다. 남유럽 여러 그림들에서 지옥은 천국에 비해 더 정교하고 체계적으로 그려졌으며, 사탄의 크기는 예수를 압도하고, 기괴한 악귀들이 살벌한 고문을 통해 공포감을 극대화 하여 정적이고 움직임이 없는 천국에 비해 훨씬 위협적인 에너지로 표현된다. 때로 예수의 존재는 상대적으로 너무 작고 멀고 동떨어진 인물로 표현되는데, 이런 경향은 특히 종교개혁 이전의 북유럽 도상들에서 더 많이 나타났다. 심지어 예수님도 도울 수 없는 것이 구원이었는데, 이

구원의 열쇠를 진 자들은 교회이자 성직자라는 메시지가 당시 그림들에 담겨있다. 천국에 그려진 고딕 건축물들과 교황이나 사제의 복장을 한 당대 종교인들의 모습은 제도권 교회가 축복받은 자의 대열에 확실히 포함되어 있음을 강조하는데, 이는 종교개혁 이전 남유럽과 북유럽 모두에서 발견되는 공통적인 요소이다.

한편 종교개혁을 거치며 뒤러나 크라나흐와 같은 작가들은 개신교 교리에 충실한 메시지를 담는 과정에서 과거의 인습화된 ‘최후의 심판’ 구도에서 완전히 벗어났던 것을 볼 수 있었다. 이들의 작업은 과거의 상하좌우 구도 대신, 요한계시록 이미지를 여러 장면으로 나누어 성경에 적힌 대로 그려서 보여주거나, 오직 예수의 은혜로 구원을 받는다는 해석을 염두에 두고 그 메시지를 전달하기 위한 새로운 방식을 생각해낸다. 미켈란젤로의 최후의 심판은 작가가 가졌던 갈등만큼이나 이질적이고 상이한 요소들을 복합적으로 담아내는 복잡한 구조를 가지고 있어 종교개혁 이후 반종교개혁이 시작되는 과도기의 혼란한 모습을 그대로 담아내고 있다. 이후 로마가톨릭교회와 개신교가 분리되면서 가지게 된 종교미술에 대한 매우 다른 입장은 매우 화려하게 장식되는 교회와 완전히 흰색으로 깨끗하게 회칠을 한 교회 내부로 극명한 차이를 보이며 북유럽에 종교화의 자리를 대신할 새로운 그림들, 예컨대 풍경화, 정물화, 풍속화의 길을 열었다. 미술의 영역에서 과거에 존재하지 않던 장르의 그림들이 그려지기 시작한 것이다.

르네상스 이후 ‘최후의 심판’ 도상이 변모해 온 과정은 별도의 논문에서 다시 다루어야 할 주제이나 사실 오늘날까지 이 도상이 우리 주변에 남아 그 명맥을 유지하고 있다는 점을 고려하면 무시할 수 없는 힘이 이 도상에 있음을 감지할 수 있다. 이 도상은 특히 네덜란드 등을 비롯한 북유럽에서는 한동안 완전히 사라져 18세기 계몽주의 시대를 거쳐 19세기 낭만주의 움직임이 일어나기까지 거의 발견할 수 없었던 것으로 보인다. 낭만주의에 경도되면서 북유럽은 비로소 낭만주의 기질과 연결될 수 있는 시각적 언어로 ‘최후의 심판’을 다시 사용하고, 이런 시각 언어의 잔재가 오늘날까지도 우리 주위에 남아있다. ‘둠스데이(Doomsday): 지구 최후의 날’이나 ‘예루살렘: 심판의 날(JeruZalem),’ ‘인류멸망보고서’ 같은 영화는 오늘날 대중문화 속을 파고들며 이 도상이 가져온 오랜 역사의 맥을 이어오고 있는 예가 될 것이다. 역사적으로 이어지는 긴 명맥 속에서 이 도상은 시대별로 달라지는 사회적 역할과 문화적 의미를 가지겠지만, 그럼에도 불구하고 늘 그 중심에는 변하지 않는 메시지를 담고 있는데 그것은 늘 하

나님을 떠난 자에 대한 경고의 메시지이다.

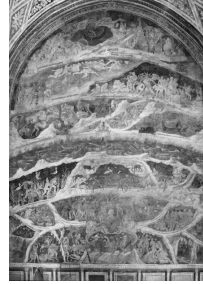
2017년인 올해는 1517년에 시작된 종교개혁의 500주년을 맞는 해이다. 종교개혁으로 치닫는 긴장감과 논쟁의 정점에 있었던 '최후의 심판' 도상을 올해 다시 생각해보며 글을 맺는다.

**“이 논문은 다른 학술지 또는 간행물에 게재되었거나 게재 신청되지 않았음을 확인함.”**

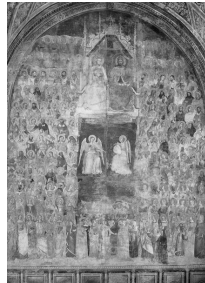
도록



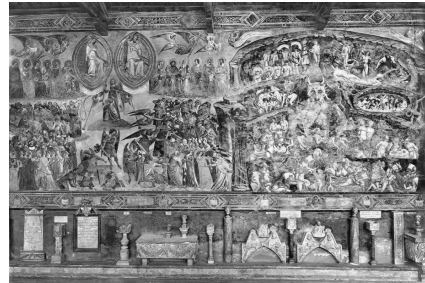
[그림1] <최후의 심판>, 지오토, 이탈리아 파도바 아레나 채플, 1305. Giotto, <Last Judgement>, Arena Chapel, Padua, Italy, 1305. Fresco, 10 x 8.40 m



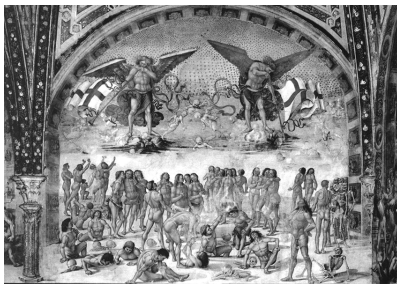
[그림2] 나르도 디 치오네, <지옥> 이탈리아 피란체 산타마리아 노벨라 스트로찌 채플, 14세기 중반 Nardo di Cione, <Hell>, Strozzi Chapel, Sta. Maria Novella, Florence, Italy, mid 14th c. Fresco



[그림3] 나르도 디 치오네, <낙원>, 이탈리아 피란체 산타마리아 노벨라 스트로찌 채플, 14세기 중반 Nardo di Cione, <Paradise>, Strozzi Chapel, Sta. Maria Novella, Florence, Italy, mid 14th c. Fresco



[그림4] 프란체스코 트라이니, <최후의 심판> 이탈리아 피사 콤포 산토, 14세기 중반 Francesco Traini <Last Judgement> Compo Santo, Pisa, Italy, mid 14th c. Fresco



[그림5] 루카 시뇨렐리, <죽은자의 부활> 이탈리아 오르비토 산 브리izio 채플, 1499-1504. Luca Signorelli, <Resurrection of the Dead>, Chapel of San Brizio, Orvieto, Italy, 1499-1504. Fresco



[그림6] 루카 시뇨렐리, <지옥으로 인도된 저주받은 자들>, 이탈리아 오르비토 산 브리izio 채플, 1499-1504. Luca Signorelli, <Damned Consigned to Hell>, Chapel of San Brizio, Orvieto, Italy, 1499-1504. Fresco



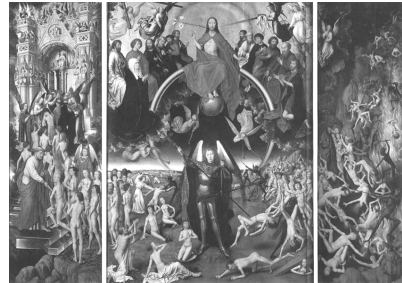
[그림7] 작가 미상, <지옥에 있는 술 취하고 욕정에 사로잡힌 자>, 프랑스 르 트레소 드 사피엔스(Le tresor de Sapience), 15세기(Drunnkards and Lustful in Hell) Le tresor de Sapience, 15th c. France



[그림8] 얀 반 아이크, <최후의 심판>, 뉴욕 메트로폴리탄 미술관 소장, c. 1440-1441. Jan van Eyck <Last Judgement>, c. 1440-1441. Collection of Metropolitan Museum of Art, New York, Oil on panel, 56 cm x 20 cm



[그림9] 페트루스 크리스티스, <최후의 심판>, 독일 베를린 게말데갈레리 소장, 1452. Petrus Christus <Last Judgement> 1452. Collection of Gemäldegalerie, Berlin, Germany, Oil on Oak, 134 cm x 56 cm



[그림10] 한스 멤링, <최후의 심판>, 폴란드 그다인스크 국립미술관 소장, 1467-71. Hans Memling <Last Judgement Polyptych>, National Museum in Gdansk, Poland, 1467-71, oil on panel, 220 cm x 160.7 cm



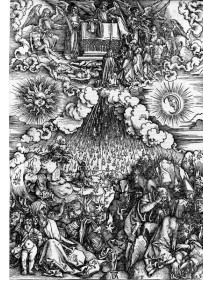
[그림11] 로저 반 데르 바이덴, <최후의 심판>, 독일 보네 뮤지 데 르호텔 디우 소장, 1445-48. Rogier van der Weyden <Last Judgement Polyptych>, Musee de l'Hotel-Dieu, Beaune, Germany, 1445-48, oil on panel, 215 cm x 560 cm



[그림12] 히로니무스 보쉬, <최후의 심판 삼면화-종말날>, 오스트리아 비엔나 미술 아카데미 소장, 1482년 이후 제작되었으나 정확한 연도는 미상. Hieronymus Bosch <Last Judgement Triptych-The Last Day>, not dated, created after 1482 but not dated, Collection of Academy of Fine Arts in Vienna, Austria, oil on panel, 164 cm x 247 cm



[그림13] 알프레드 뒤러, <계시록-4마리의 말을 타는 사람들>, 대영박물관 소장, 1496-98. Alfred Durer (Apocalypse- 4 Riders of the Apocalypse), 1496-98. Collection of the British Museum, England. Print, 39 cm x 29 cm



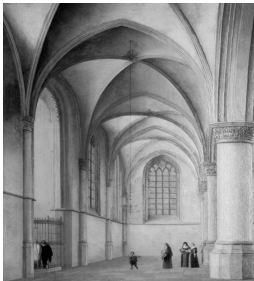
[그림14] 알프레드 뒤러, <계시록-다섯 번째와 여섯 번째 인을 떼다>, 미국 클라크미술관 소장, 1496-98. Alfred Durer (Apocalypse-Opening the Fifth and Sixth Seal), 1496-98. Collection of the Clark Museum, United States. 39 cm x 29 cm



[그림15] 루카스 크라나흐, 율법과 은혜, 1529경. 패널에 유화. 슈로스무제움 소장. 82.2 × 118 cm. Lucas Cranach, The Law and the Grace, c. 1529, oil on wood, Collection of Schlossmuseum, Gotha, Germany



[그림16] 미켈란젤로, <최후의 심판>, 이탈리아 로마 바티칸 시스티나 채플, 1536-1541. Michelangelo, (Last Judgement), Sistine Chapel, Vatican, Rome, 1536-1541. Fresco



[그림17] 피에르 안스 샌르담 <성바보교회 인테리어>1635, 패널에 유채, Glasgow Museum 소장 Pier Jansz Saenredam (Interior of St. Bavo)1635, 58,8cm × 44,6cm



## 참고문헌

- Barnes, B. (1999). *Michelangelo's Last Judgement: The Renaissance Response*. Berkeley: University of California Press.
- Bentley, G. (2003). *The Stranger from Paradise*. New Haven: Yale University Press.
- Boeckl, C. (2000). *Images of Plague and Pestilence: Iconography and Iconology*. Truman State University Press.
- Hartt, F. (1987). *Italian Renaissance Art*. New York: Harry N. Abrams, Inc.
- Hassig, D. (1999). "The Iconography of Rejection: Jews and Other Monstrous Races." *Image and Belief*, edited by Colum Hourihane, Princeton: Princeton University Press.
- J. Paul Getty Museum, (1999). *Alpha and Omega. Visions of the Millenium*, Oxford: Oxford University Press.
- Kurth, W. (1946). *Durer, Complete Woodcuts*. New York: Bonanza Books, NY.
- Lane, B. (1991). "The Patron and the Pirate: The Mystery of Memling's Gdansk Last Judgement." *The Art Bulletin* 73(4). 623-625.
- McDannell, C. (1988). *Heaven: A History*. 고진욱 역 (1998). 『천국의 역사 I & II』. 서울: 동연.
- Meiss, M. (1978). *Painting in Florence and Siena After the Black Death: The Arts, Religion, and Society in the Mid-Fourteenth Century*. Princeton: Princeton University Press.
- Meyer, R. (2003). *Representing the Passions: Histories, Bodies, Visions*. LA: Getty Research Institutes.
- Steinberg, L. (1980). "The Line of Fate in Michelangelo's Painting." *Critical Inquiry* 6(3). 32-57.
- Turner, A. (1995). *The History of Hell*. 이찬수 역 (1998). 『지옥의 역사 I & II』. 서울: 동연.

## Abstract

# Last Judgement Iconography: Southern and Northern Europe during the Renaissance

Chae-Ki Freya Synn (Keimyung University)

Throughout the history of art, the Last Judgement remained to be one of the most popular themes dealt by the artists. The scene inspired the artists to depict the image of heaven and hell separating the saved from the condemned. The image not only served the instructive purpose for the believers in affecting salvation, but also functioned as a demonstrative proof to enunciate the spiritual authority of the Church. The Apocalypse of St. John served as the initial textual basis for the iconography, but the meaning grew more complex as new observations and interpretations were made with reference to other available textual sources, both religious and pseudo-religious. The aim of the thesis is to analyse the iconographical changes related to the Last Judgement and to interpret its development. The paper is consisted of two parts. Part I of the paper will cover the iconographical development from early Christian era to Gothic Medieval. Part II will cover from the Renaissance and to the Modern era.

Key Words: Last Judgement, Christian Art, Iconography, Heaven and Hell, Renaissance, Reformation