

# 정신으로 살다

## 16세기 초 북유럽 인문주의자의 초상화

전한호

### I. 서론: 미술과 초상

全漢鎬

慶熙사이버大學校  
文化藝術經營學科 教授  
Münster 大學 美術史學 博士  
西洋美術史

초상은 오랫동안 미술의 단골 주제였다. 이집트 파이움(Faiyum)의 미라 초상으로부터 동시대 척 클로스(Chuck Close 1940~)나 김동유(1965~)에 이르기까지 사람의 얼굴만큼 예술가들에게 지속적인 주목을 받은 주제는 드물다. 플리니우스(Plinius)는 그의 『자연사 *Naturalis historia*』에서 웅기장이 부타데스(Butades)의 딸이 사랑하는 연인을 떠나보내기에 앞서 그림자를 이용해 형상을 지었다는 일화를 소개한다<sup>1</sup>. 이 이야기는 이미지의 힘에 대한 믿음으로부터 미술이 탄생했음을 전하는 동시에 초상의 시작을 시사해준다. 또한 실물을 본떠 그렸다는 초상의 형식과 떠난 사람에 대한 기억과 그것의 지속이라는 초상화의 기능에 대해서도

\* 이 논문은 2012년도 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 연구되었음 (NRF-2012-S1A5A8024705).

\*\* 필자의 최근 논저: 「문밖에 서있는 악마들: 무아삭 수도원교회 포탈에서의 기능과 의미」, 『서양미술사학회논문집』38, 2013; 「뒤러의 후기작품에 나타난 '단순양식(The Simple Style)」, 『서양미술사학회논문집』36, 2012; 「이상과 실제 사이: 1430년대 독일회화에 나타난 '사실성'에 대한 고찰」, 『한국미술사교육학회지』25, 2011; 「상식적인 이미지 읽기: 레오나르도 다 빈치 〈최후의 만찬〉의 도상학적 의미」, 『영상문화』15, 2010.

<sup>1</sup> Gaius Plinius Secundus (AD 23~79), *Naturalis Historia*, XXXV, 151; Schütz, Karl, "Das Unsichtbare sichtbar machen. Deutsche Porträts um 1500," in *Dürer-Cranach-Holbein. Die Entdeckung des Menschen: Das deutsche Porträt um 1500, Exhibition-Catalogue: Wien 2011 & München 2012* (München: Hirmer, 2011), p.13.



1  
 잔드라트(Joachim von Sandrart) 〈부타테스의 일화〉  
 1675년  
 동판화

설명해준다. 떠난 연인에 대한 그리움은 不在를 現存으로 치환하는 방식으로 초상이란 형식을 낳았고, 보는 이에게 ‘지금’과 ‘여기’를 함께 한다는 초월적 성격 때문에 초상화가 발달했다는 것이다. 초상화는 결국 눈앞에 없는 인물을 가시화하는 단순한 재현(representation)의 기능을 넘어 시공간을 ‘다시 함께’ 할 수 있다(representation)는 이유로 모든 시대를 통틀어 가장 선호되고 장려되는 장르가 된다.<sup>2</sup>

부타테스의 경우처럼 인물 초상은 대개 두 가지 재현 방식을 전제로 한다. 하나는 삶에 대한 공현이고 다른 하나는 삶의 부재 또는 죽음에 대한 공현이다. 전통적으로 집단의 지배자나 상류계급은 그들이 누리는 자신의 지위나 능력을 과시하기 위해 이미지를 만들었다. 이들 초상에서는 계급적 사회를 지속시키기 위한 방식으로 외적 닮음(resemblance)이 구체화되어 나타난다. 여기서 외적 닮음은 의도적으로 이상화되거나 심지어 신성화되어 집단 통치를 위한 가장 효과적인 장치로서 작용한

<sup>2</sup> Belting, “Repräsentation und Anti-Repräsentation. Grab und Porträt in der frühen Neuzeit,” in Hans Belting/Dietmar Kamper/Martin Schulz ed., *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation* (München: Wilhelm Fink, 2002), p.34. 벨팅은 초상화가 관계자들에게 단지 기억을 불러일으키는 대상이 아니라고 본다. 초상된 인물은 관람자에게 수동적으로 관찰되는 존재가 아니라 자신이 속했던 사회의 구성원으로서 능동적으로 주위를 환기시키려 한다고 주장하는데, 이러한 관찰로부터 본 논문은 출발한다.

다. 세속적 권력의 수반인 왕과 제후, 지방유지로부터 교황이나 주교와 같은 종교적 지도자에 이르기까지 수많은 정치적, 종교적 목적으로 제작된 초상화는 일정한 형식을 갖추며 정형화 내지는 규범화되는 것을 볼 수 있다.

하지만 초상의 역사에 있어 보다 중요한 역할은 자신이 속한 사회에서 존재의 사라짐을 우려하는 마음 때문이라 할 수 있다. 초상화가 존재의 부재 또는 죽음 이후 살아있음에 대한 기억을 상기시킴을 주된 목적으로 삼는 이유이다. 초상의 역사를 살펴보면 15~16세기에 이르러 인간에 대한 관심의 집중과 함께 초상화 제작이 많아지는 것을 볼 수 있다.<sup>3</sup> 중세의 문턱을 넘어 르네상스에는 초상화가 독립된 장르로서 자율성을 획득하는 시기로서 개인성의 강조가 두드러지는데, 특히 16세기 초 북유럽 인문주의자의 초상화에서 새로운 형식에 대한 시도가 나타난다. 이들 인문주의자의 초상은 외면의 이상화에 치중한 개인이 아닌 학자적 삶의 모토가 되는 정신의 강조가 두드러진다는 점에서 전통적 초상화와 근본적인 차이를 보인다.

본 논문은 16세기 초 북유럽에서 유행한 지식인의 초상에 주목하여 기존의 초상과 형식을 달리하는 새로운 유형의 창안과 그 의미하는 바에 대해 천착해보고자 한다. 이를 위해 북유럽 르네상스의 대표적인 화가로 칭송되는 뒤러의 작품을 중심으로 인문주의자의 초상이 어떻게 개인의 초상을 넘어 '시대의 초상', '정신의 초상'으로 작용하는지 알아보고자 한다.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> 르네상스 초상화에 대한 주요 연구서로는 John Pope-Hennessy, *The Portrait in the Renaissance* (New York: Pantheon, 1966); Gottfried Boehm, *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance* (München: Prestel, 1985)가 있다. 두 연구는 모두 시대적 인물로서 초상을 읽는 연구적 성과와 함께 '인문주의'(포프-헤네시)나 '개인성의 고취'(뵘)를 키워드로 초상화를 분류하고 있다. 본 연구를 위해서는 특히 Peter-Klaus Schuster, "Individuelle Ewigkeit: Hoffnungen und Ansprüche im Bildnis der Lutherzeit," in *Biographie und Autobiographie in der Renaissance*, August Buck ed., (Wiesbaden: Harrassowitz, 1983), pp.121-173; Belting, 앞의 책(2002), pp.29-52 등을 참고했다. 슈스터가 인문주의자와 종교개혁가들의 초상화가 불멸의 개인을 표현하고자 노력했음을 밝히고 있다면, 벨팅은 르네상스기에 이르러 묘사된 인물이 죽음을 극복하기 위한 노력으로 살아생전의 대표성을 구현하려는 방법으로 초상을 발전시켰다는 새로운 관점을 제시한다. 그러나 두 논문 모두 인문주의자의 초상이 어떻게 일반 초상과 구별되는지 그리고 그 구별되는 형식적 조건과 인문주의자 초상의 특징에 대한 구체적인 사례연구에 대해서는 미진하다.

<sup>4</sup> 뒤러의 초상에 나타난 인문주의 경향에 대한 연구는 다음 문헌을 참고할 수 있다. Dieter Wuttke, *Humanismus als integrative Kunst, Dazwischen, Kulturwissenschaft auf Warburgs Spuren* (Baden-Baden: Koerner, 1996), pp.489-454; Erwin Panofsky, "Erasmus und the visual arts," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 32 (1969), pp.200-227.

## II. 북유럽 초상의 전통과 인문주의자의 초상

### 1. 북유럽 초상의 전통과 뒤러

훌륭한 초상의 관건은 인물과의 닮음, 살아있는 느낌, 본질적 유사함 등 세 가지에 의해 좌우된다.<sup>5</sup> 이들 중 인물의 외양은 초상화의 가장 중요한 덕목이다. 관상학적 유사함이야말로 훌륭한 초상화를 결정짓는 요소이다. 르네상스 화론에 따르면, 이는 자연에 대한 관찰로부터 얻어지는 능력으로, 초상화 또는 인물화가 역사화 다음으로 중요한 위치를 차지하는 이유가 된다. 이 시대에는 화가의 고안이 아닌 사물의 정확한 재현에 역점을 두었고, 개인의 자유로운 상상력보다 자연을 모범으로 삼았다. 때문에 뒤러를 비롯한 르네상스의 화가들은 초상되는 인물의 나이와 함께 “실제 모습을 따라 그렸다(ad vivam effigiem deliniata)”는 진술을 덧붙이게 된다.<sup>6</sup> 자연을 따라 그린 모습이란 인물의 개성적 특징을 목표로 한다는 것이고, 이를 위해서는 무엇보다 세밀한 묘사와 그를 뒷받침할 기술적 완성도가 중요하다. 실제 북유럽 초상화에서 자주 볼 수 있는 사물의 생생한 재현은 인물을 마치 그들이 속한 삶의 현장 한가운데 있는 듯한 착각이 들게끔 한다.

두 번째, 살아있다는 느낌은 테크닉적 기교의 완성을 넘어 순간의 포착, 즉 마치 시점이나 사건을 우연적으로 포착한 듯한 인상을 통해 전달된다. 초상화의 전형적인 방식인 화면 밖을 향하는 시선, 웃거나 뭔가를 말하려는 듯 약간 벌어진 입 등은 이러한 효과를 배가시킨다. 이러한 연출효과를 통해 초상 속 인물은 무미건조한 데스마스크(death mask)와 같은 모습이 아닌 죽음을 건너 살아있는 인물로 다가온다. 특히 초기 네덜란드 회화의 사물의 세세함까지 완벽하게 재현하는 능력에 힘입어 초상화 속 인물들은 “단지 숨만 쉬지 않을 뿐” 실제 살아있는 모습에 근접한다.<sup>7</sup> 그러나 이러한 외적 유사의 성공에도 불구하고 움직임의 부재로 인해 인물들은 단지 靜物처럼 보이는 것도 사실이다.

세 번째, 초상된 인물의 본성이나 성격을 묘사하는 방식은 뒤러 시대 초상화의 가장 두드러진 특징이 되는데, 해당 인물의 삶에 대한 이해와 믿음을 바탕으로 이루어진다.<sup>8</sup> 외면적 닮음 너머 내면세계의 유사함을 추구하는 이 시도는 개인의 고유한

<sup>5</sup> Schütz, 앞의 책(2011), p.13.

<sup>6</sup> 2장에서 다루는 <에라스무스> 초상의 명문에 새겨진 내용 참조.

<sup>7</sup> Beyer, 앞의 책(2002), p.42.

<sup>8</sup> 뒤러의 초상화에 대한 연구로는 Preimesberger, Rudolf ed., *Das Porträt* (Berlin: Reimer,

삶을 드러내기 위한 것으로서 인물의 사회적 역할 이상으로 개인의 성격이나 삶에 대한 태도, 특정한 지향 등을 표현한다.

고대로부터 초상은 영혼의 그림(animorum imagines)으로 여겨졌다.<sup>9</sup> 알베르티(Leon Battista Alberti)는 “회화의 신기한 기능은 인물의 부재시 존재하게 하는 기능뿐 아니라 죽은 자도 거의 산 자처럼 나타낼 수 있다”고 말하는데, 알베르티의 예술관에 뒤러도 견해를 같이 한다. 뒤러도 초상화가 죽음 이후에도 인간의 모습을 유지해줄 수 있다고 믿었다.<sup>10</sup> 미술 또는 초상화가 죽은 자를 생생하게 기억시켜 준다고 믿는 이해방식은 화가의 명예를 유지시키는 역할로서 예술가의 능력을 인정한다는 점에서 인문주의적 견해를 반영한다. 하지만 16세기 초 이탈리아 르네상스와 다른 초상의 전통을 발전시킨 북유럽의 경우 인물의 외면이 아닌 내면세계를 궁극적 묘사의 목표로 삼았다는 점에서 차이를 보인다.<sup>11</sup> 뒤러의 초상화를 중심으로 살펴보겠지만, 무엇보다 정신적 가치를 중시한 인문주의자의 초상에서 이러한 새로운 형식의 창안과 시도가 두드러진다.

뒤러에게 인물을 생생히 기억시킨다는 것은 외적 닮음을 통해서뿐 아니라 내면세계의 묘사를 통해서였다. 여기서 전통적 초상화로부터 형식과 내용을 달리 하는 16세기 초반 인문주의자 초상화의 특징을 살펴볼 수 있다. 권력과 권위의 과시를 묘사의 주된 내용으로 삼는 사회적 특권층과 달리 16세기 초반 당대 지식인이었던 인문주의자들은 매우 섬세하고 은밀한 방식으로 스스로를 표현했다. 귀족은 자신의 사회적 신분에 대해, 상인은 자신의 부에 대한 자부심으로 의복과 장신구 등 여러 상징물과 부가물을 동원하여 스스로를 치장할 때 인문주의자들은 이러한 전통적인 방식을 벗어나 내면적 세계의 제시를 통해 자신을 드러냈다. 이들이 자신에게서 묘사되길 원한 것은 사라질 유한한 것, 현세적인 것들이 아니라 육신의 죽음 이후에도 남아 살아있을 영원한 것들이었다. 16세기 인문주의자들에게 유한한 삶에 대한 분명한 인식은 무지의 자각과 함께 그들이 추구한 지혜(sapientia)의 근간을 이루는 것이었다. 때문에 인문주의자의 초상에는 부와 명예와 같은 지상의 사라질 것들에 대한 향수가 아니라 죽음 이후 남겨질 것들에 대한 애착이 강하게 나타난다. 외적 닮음이 아니라 내적 닮음, 정신적 닮음을 입증하는 것이 북유럽 르네상스 인문

1999); Schütz, 앞의 책(2001), p.14 등 참조.

<sup>9</sup> Preimesberger, 위의 책(1999), p.237.

<sup>10</sup> Schütz, 앞의 책(2011), p.13.

<sup>11</sup> 남쪽과 달리 인물초상에서 내면성을 강조하는 북유럽의 예에 대해서는 Schuster(1983)를 참조할 것.

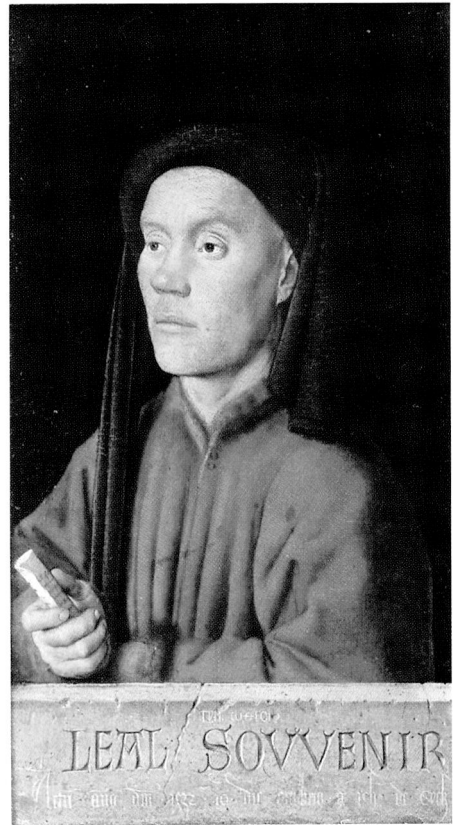
주의자 초상화의 목적이었기에 인물의 진정한 닮음은 이미지가 아니라 그들의 생각과 사상을 담아내는 것에 있었다고 할 수 있다.

## 2. 인문주의자의 초상

르네상스 이전 개인을 초상하는 방식은 제단화 속에 주문자의 모습으로 성인에 비해 작게 그리는 것이 일반적이었다. 초상화가 독립적 역할을 하기 이전으로 인물의 닮음을 추구하는 초상화의 기능과 역할은 우선적이지 않았다. 이때 성인은 중보자(intercessor)의 역할을 하며 천상의 구원에 대한 주문자의 개인적 염원을 담은 그림으로서 일종의 종교적 경배화라 할 수 있다. 주문자는 대략 15세기 후반기에 이르러 성인과 비슷한 비례로 커진다.<sup>12</sup>

15세기 독립적 초상화의 새로운 시대를 알리는 첫 예고는 얀 판 에이크의 일명 티모테오스(Timotheos)로 알려진 〈한 남자의 초상〉<sup>2</sup>이다.<sup>13</sup> 화가는 어두운 중립적 배경을 통해 인물의 존재감을 부각시키는 한편 매우 꼼꼼한 사실적 묘사로 부재자의 현존을 성공적으로 만들어내고 있는

데, 이후 전개될 북유럽 초상의 전형이 되는 요소인 3/4 포즈의 반신상, 먼 곳을 향하는 시선 등을 발견할 수 있다. 그림의 주인공은 이상적이 아닌 매우 개성적인 인물로 묘사되고 있다. 터럭 하나까지도 놓치지 않으려는 세심함은 얼굴 주름은 물론 빛에 따라 달라지는 색채의 순차적 변화까지 포착하여, 이후 인물표현의 모범이 된다. 특히 전경에 금이 간 채 낡은 느낌을 표현하고 있는 난간의 묘사는 그 사실성의 획득으로 인해 가로막이 아니라 역설적으로 관람자와 상호소통을 허용하는 보다 구체적인 방식의 본보기로 작용한다.<sup>14</sup>



2  
얀판에이크  
〈한 남자의 초상〉  
1432년  
패널에 유채 34.5×19.0cm  
런던 내셔널갤러리

<sup>12</sup> Beyer, 앞의 책(2002), pp.24-26.

<sup>13</sup> Belting, Hans/Kruse, Christiane, *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländische Malerei* (München: Hirmer, 1994), pp.48-50. 얀 판 에이크가 서명한 첫 번째 작품으로 틀에 자신의 이름과 함께 제작연도 1432를 적어놓았다.

<sup>14</sup> 이 모티프는 뒤러의 인문주의자 초상화에서 고대식 현판으로 변안되어 등장하는데, 얀 판 에이크가 다소 우연적인 사물의 배치인 듯 그림에 삽입했다면, 뒤러에게서는 정교하게 다듬어진 형태로



3  
부르크마이어  
〈켈티스〉  
1507년  
목판화 21.7×14.5cm

더욱 흥미로운 점은 난간에 쓰인 “참된 기억 (real souvenir)”이란 명문으로 그가 누구인지를 보이는 얼굴 너머 인물이 속했던 보이지 않는 세계까지 보여주려는 것이 실제 모습의 정확한 재현이란 초상의 의도를 은유적으로 환기시켜 준다. 또한 죽음에 스러질 존재임에도 생생한 인물은 영원할 것 같은 돌이 오히려 풍우에 깎이고 마모된 모습과 대조적인데 결국 초상의 영원함은 현상세계의 유한함을 극복한다는 의미로 읽을 수 있다. 이는 본 인문주의자 초상화에 대한 연구에 있어 중요한 단초를 제공하는 것으로 인물을 재현하는 의도가 그가 누구라는 것보다 어떠한 사람이었다는 것을 나타내는 데 있으며 이를 보는 이의 기억에 의존한다고 여겨지기 때문이다.

#### 1) 부르크마이어 〈콘라트 켈티스〉

인물의 외형을 사실적으로 묘사하는 플랑드르 초상의 전통은 〈켈티스〉(Conrad Celtis, 1459~1508)의 ‘永眠畫(Sterbebild)’<sup>15</sup>에서 학

자의 초상화로 거듭난다. 브루크마이어(Hans Burgkmair)가 그린 켈티스 초상은 떠나는 사람이 남겨진 사람들을 위해 준비한 것으로 일종의 ‘慰安畫’라 할 수 있다.<sup>15</sup> 그림에서 시인은 막 죽음을 맞이한 듯한 모습이다. 화면 중앙에 놓인 그의 紋章은 깨어졌고 아기 천사와 아폴로, 메르큐어 등은 그의 죽음을 애도하고 있다. 시인은 마치 깊은 상념에 빠진 듯 자신의 대표적 저술에 손을 얹고 있다. 머리에 두른 월계관은 개인적인 영예의 상징이다. 지상적 가치에 해당될 켈티스의 문장은 금이었지만 시인이 죽는 순간에 의지하는 것은 그의 살아생전의 업적인 勞作으로 그의

인해 의도적인 느낌이 강하다. 이런 이유로 뒤러의 초상화 속 현판은 메시지 전달자로서 분명한 역할을 분담 받고 있다고 볼 수 있다.

<sup>15</sup> Löcher, Kurt, “Humanistenbildnisse-Reformatorenbildnisse,” in Hartmut Boockmann ed., *Literatur, Musik und Kunst im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1995), pp.354-355.

사후 살아있는 동료들에게 위로가 될 ‘그의 것’으로 제시되고 있다.<sup>16</sup>

머리 위를 장식하는 글은 켈티스와 같은 인문주의자들이 꿈꿔온 삶과 죽음에 대한 견해를 엿보게 한다. “죽음이여, 그대는 왜 아름다운 우정을 깨트리는가? 그러나 종말은 (삶을) 잘 가꿔 이룬 것들을 보여주리라, 죽음의 권세도 해하지 못하는 것들을.”<sup>17</sup> 이는 켈티스와 같은 인문주의자들이 죽음을 이해하는 방식, 곧 지적인 작업을 통해 죽음을 극복하고자 했음을 설명해준다. 기독교가 이승에서의 삶과 저승에서의 삶을 분리된 것으로 구분하는 것과 달리, 인문주의자들에게 있어 죽음은 이승에서의 삶의 자취, 성취와 연관된다. 기독교가 삶 너머 죽음에 관심이 있었다면 인문주의는 죽음 이후에도 지속되는 삶에 관심을 둔다. 곧 인간의 능력에 대한 믿음과 함께 삶을 가꾸는 일이 살아있는 자의 과제이자 요구조건이라는 인문주의적 요체를 말해준다.<sup>18</sup>

이는 인간의 이해에 대한 근본적인 인식의 전환을 말하는 것으로, ‘불쌍한 존재(De miseria hominis)’란 중세적 관점이 ‘인간의 존엄(De dignitate et excellentia hominis)’이라는 르네상스적 세계관으로 대체되는 것을 의미한다.<sup>19</sup> 인간의 존재를 제한하고 속박하는 것으로 해석되던 요소들이 인문주의적 이해에 따르면 하나의 도전으로 받아들여져 오히려 현실의 허무를 극복하는 것이 삶의 과제가 됨을 말해준다. 인문주의자들에게 신의 형상을 따라 지은 바 되는 인간이란 비단 외적인 모습뿐 아니라 의지까지 닮아 ‘인식하고 행동하는(intellegere et agere)’ 존재이기 때문에 인간이란 비록 제한적 존재지만 자신의 한계, 궁극적으로는 죽음을 인식함으로써 유한한 삶을 극복하기 위해 정신적 존재로서 죽음에도 스러지지 않는 자신의 것을 짓는 것을 목표로 삼게 된다. 결국 르네상스의 ‘인간중심(人本)’이란 신이 지은 만물을 지배하라는 목적으로 인간이 창조되었다는 성경적 내용을 근간으로 하지만 무엇보다 인간의 정신적 능력에 대한 믿음을 근간으로 함을 알 수 있다.

<sup>16</sup> 전한호, 「뒤러와 죽음」, 『미술사연구』21(2007), pp.340-341; Schuster, 앞의 책(1983), p.122.

<sup>17</sup> CVR MORS TA[M] DVLGES RV[M]PIS AMICIAS / EXITVS ACTA PROBAT QVI BEBE FECIT HABET / QVID NON LIBITINA RESOLVIS.

<sup>18</sup> 켈티스의 깨진 문장 위에는 “그의 저작은 이보다 오래 남으리라(opera eorum sequuntur illos)”라고 적혀있어, 그의 정신적 작업이 육체적 죽음보다 영원할 것임을 다시 한 번 강조하고 있다.

<sup>19</sup> August Buck, “Die Rangstellung des Menschen in der Renaissance: dignitas et miseria hominis,” *Archiv für Kulturgeschichte* 42 (1960), pp.61-75 참조. ‘불쌍한 존재’는 교황 이노첸트 3세(Innozenz III)의 글로서 인간을 유한적 존재로 인식하는 중세의 대표적 인간관이다. 이에 반해, 마네티(Giannozzo Manetti)의 ‘인간의 존엄’이란 정신과 도덕의 도움으로 신의 형상을 닮은 존재로서 영적 교양을 성취하게 된다는 인본주의적 믿음에 해당한다.



4  
뒤러 〈에라스무스〉  
1526년  
동판화 24.7×19cm

이처럼 켈티스는 자신의 초상에서 그의 명성을 가능하게 했던 자신의 저술을 정신적인 업적으로 환산하여 제시하고 있으며, 특히 고대식 현판에 일종의 묘비명을 작성하여 스러질 인간의 운명에도 불구하고 지속될 삶을 자신의 정신적 초상으로 삼아 개인의 영원화를 꾀하고 있다. 기존의 초상이 보여줬던 인물의 외형적 닮음은 켈티스의 초상에서 정신적 초상으로 선회하고 있으며 이후 인문주의자들의 초상을 위해 중요한 선례가 된다. 뒤러가 1526년에 제작한 에라스무스(Erasmus von Rotterdam)의 초상이 대표적인 사례에 해당한다.

## 2) 뒤러 〈에라스무스〉

뒤러가 묘사한 〈에라스무스〉<sup>20</sup>는 책상 앞에 서서 한 손에 잉크병을 들고 글쓰기에 몰두하고 있는 모습이다. 풍성한 주름으

로 겹겹이 골을 이룬 옷과 성직자의 영대를 연상시키는 목에 두른 천, 박사모 등은 인물에게 대학자의 위엄을 부여한다. 관찰자의 시선에 상관없이 곧추 선 자세와 굳게 다문 입에서는 일점일획도 허투루 다루지 않고 진리를 窮究하는 학자의 단호하고 결연한 의지가 엿보인다.<sup>20</sup>

인물의 생김보다 명문의 형식을 통하여 초상의 목적을 달성하고자 하는 것은 〈켈티스〉 초상에서 보다 뚜렷하게 나타난다. 오른쪽 어두운 중립적 배경과 대조적으로 인물의 얼굴 너머로 위치한 고대식 현판은 흰 바탕에 글자만 오롯이 드러난다. 라틴어와 그리스어로 적힌 명문은 “에라스무스 로테르담의 초상으로 살아있는 모습에

<sup>20</sup> 뒤러는 1520-1521년 네덜란드 여행 중에 에라스무스를 두 번 만나 스케치를 했는데, 그 중 하나만 전해진다(W.805, 목판, 373×271cm, Paris, Louvre). 어떤 소묘가 6년 뒤의 〈에라스무스〉 동판화의 토대가 되었는지에 대해서는 알 수 없다. 동판화에 대해서는 Schoch, Rainer/Mende, Matthias/Scherbaum, Anna, Albrecht Dürer. *Das druckgraphische Werk, Vol. 1: Kupferstiche, Eisenradierungen und Kaltnadelblätter* (München: Prestel, 2001), p.243-246 참조; Löcher, 앞의 책(1995), pp.362-364.

따라 알브레히트 뒤러가 그랬다. 더 나은 초상은 앞쪽에 있는 그의 저작이다”라고 적혀있다.<sup>21</sup> 화가가 실제로 사생한 인물보다 학자적 삶의 초상으로서 보다 성공적인 부분은 화면의 앞쪽에 진열된 그의 책들이라고 밝히고 있는데, 펼쳐있거나 세워져 있는 책들은 마치 또 하나의 초상인 듯 겹장 장식에서 내부 조판에 이르기까지 세심하게 다뤄지고 있다.<sup>22</sup>

군더더기 없이 다듬어진 책상의 모퉁이에는 제비꽃과 은방울꽃이 담긴 화병이 놓여있다. 이들은 학자적 겸손과 순수함을 상징하지만, 금방 시들어버리는 속성 때문에 지상적 아름다움과 명예의 상징에 해당하기도 한다.<sup>23</sup> 시들 꽃과 청동 화병이 대조를 이루듯, 정교하게 새긴 명문의 돌판은 풍성한 옷차림임에도 얼굴에 깊게 패인 주름으로 육체의 쇠락을 암시하는 학자의 모습과 가히 대조적이다.

스러질 세상적인 것에 대해 정신을 깨끗하게 관찰하려는 삶의 태도는 에라스무스가 시간과 경계의 신인 테르미누스(Terminus)를 자신의 모범으로 삼은 것을 보면 더욱 분명해진다.<sup>24</sup> 그의 초상메달 뒷면에 새겨진 <테르미누스>는 몸을 경계적으로 삼고 머리를 바람에 나부끼는 형상을 하고 있다. 좌우에 적힌 “아무에게도 물려서지 않는다(concedo nulli)”라는 명문은 한편으로는 누구나 맞이하는 공평한

<sup>21</sup> 라틴어는 IMAGO. ERASMI ROTTERDAMI AB ALBERTO DVRERO AD VIVAM EFFIGIEM DELINIATA. 그리스어는 THN KAPEITΩ TA ΣΥΓΓΡΑΜΜΑΤΑ ΔΕΙΞΕΙ라고 적혀 있고, 명문 아래에는 제작연도와 화가의 모노그램을 첨가했다. Zöllner, Frank, “The “Motions of the Mind” in Renaissance Portraits: The Spiritual Dimension of Portraiture,” *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 68 (2005), pp.25-26 참조.

<sup>22</sup> 그러나 피르코하이머에게 보낸 편지를 보면 에라스무스는 훗날 완성된 자신의 동판화 초상이 자신의 “모습과 별로 닮지 않아” 맘에 들지 않았다고 토로한다. 뒤러는 걸이 아니라 내적 세계를 표현하려 했다는 점에서 초상화에 대한 학자와 예술가 간 소통의 불일치를 보여주는 예라 할 수 있다. 1526년 7월 30일자 편지는 Rupprich, Hans ed., *Dürer. Schriftlicher Nachlass*, Vol. I (Berlin: Dt. Verein für Kunstwiss., 1956), p.276; Tacke, “‘Spiegelein, Spiegelein an der Wand...’. Enttäuschungen bei der Entdeckung des Menschen in der deutschen Porträtkunst um 1500,” in *Dürer-Cranach-Holbein. Die Entdeckung des Menschen: Das deutsche Porträt um 1500*, Sabine Haag ed. (München: Hirmer, 2011), p.312.

<sup>23</sup> 이사야 40장 6~7절: “모든 육체는 풀이요 그 모든 아름다움은 들의 꽃 같으니 풀은 마르고 꽃이 시들은……”

<sup>24</sup> 1519년 마시스(Quinten Massys)가 제작한 초상메달의 앞면에는 뒤러의 <에라스무스> 명문과 같은 의미인 “Imago ad vivam effigiem expressa”라고 적혀있다. 메달에 대해서는 Stephen K. Scher, *The Currency of Fame. Portrait Medals of the Renaissance* (New York: 1994, Nr.257); 그 외에 Panofsky, 앞의 책(1969), p.216; Schuster, 앞의 책(1983), pp.122-123; Matschke, Franz, “Bildnislob und Bildniskritik. Rhetorische Topoi in Bildnisepigrammen des frühen 16. Jahrhunderts,” in *Menschenbilder. Beiträge zur Altdeutschen Kunst*, Andreas Tacke/Stefan Heinz ed. (Petersberg: Michal Imhof Verlag, 2011), p.222 참조.

마시스 <에라스무스> 앞면  
 <테르미누스> 뒷면  
 1519년  
 동메달 Ø10.6cm  
 바젤 미술관



죽음의 필연성을 말하지만, 보다 중의적으로는 에라스무스가 추구한 삶의 모범 또는 좌우명에 해당한다. 이는 죽음을 인식함으로서 삶에 보다 충실하겠다는, 삶의 변화에 흔들리지 않겠다는 개인적 고백으로 읽힌다.<sup>25</sup>

뒤리가 묘사한 <에라스무스> 초상도 <켈티스>의 영면화와 마찬가지로 일종의悲歌형식을 취하고 있다. 켈티스가 삶의 요소로서 깨진 문장과 애도하는 인물에 대해 영원할 생전의 저술을 대조적으로 제시하고 있다면, 에라스무스는 초상과 화병 같은 죽음에 스러질 것들 너머로 명문과 자신의 저술을 삶을 지속할 것들로 강조하고 있기 때문이다. 켈티스가 자부심을 갖고 삶의 결과물로서 자신의 저작에 손을 얹은 채 삶을 마감하고 있듯, 에라스무스는 죽음을 극복하는 행위로서 현재의 시간을 영원으로 연결하는 글쓰기 가운데 묘사되고 있다.

<켈티스>와 <에라스무스>의 예를 통해 살펴볼 수 있듯 16세기 초 북유럽 인문주의자 초상화의 대표적 특징은 초상 속 인물이 관람자와 시선을 마주하지 않은 채 자신의 일에 몰두하는 모습을 보이고 있다는 점이다. 일반적인 초상이 인물의 생김을 중시하는 한편 화면 밖 관람자를 응시하여 시공간적 교감을 조율하는 것과 대조적으로 16세기 초 학자초상은 관람자와 시선을 마주치지 않는다. 이러한 시선의 어

<sup>25</sup> 테르미누스가 새겨진 메달 둘레의 문장은 뒤리의 <에라스무스 초상> 동판화와 마찬가지로 라틴어와 그리스어로 되어 있다. "Mors vltima linea rerum. OPA ΤΕΛΟΣ ΜΑΚΡΟΥ ΒΙΟΥ(죽음은 모든 것의 종착지. 오랜 삶의 마지막을 보라)". 에라스무스에 따르면, "이 형상을 취한 것은 내 나이 40세 때다. 삶의 종말이 그리 멀지 않았다는 경고로 해석했다. 글을 달아 의미를 뚜렷히 하였고, 세상의 신을 상징으로 덧붙여 스스로 삶을 보다 잘 꾸미고 경계하도록 했다"고 편지글에 적고 있다. Köhler, Walther, *Erasmus von Rotterdam. Briefe* (Wiesbaden: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, 1947), pp.432-433.

굿남은 의도된 것으로 유한적 삶의 무상함에 해당하는 얼굴의 외형적 묘사 너머로 보다 본질적이고 영원한 내면의 초상을 바라보게 하려는 연출에 해당한다. 특히, <켈티스>와 <에라스무스> 두 경우 모두 전경의 책을 정신적 초상으로 제시하고 있는데, 이를 통해 유한적 존재라는 죽음에 대한 인식으로부터 학자적 삶을 영위하는 수단으로서 책 또는 글 쓰는 순간을 초상의 대상으로 삼아 영원을 지향하는 인문주의적 영혼을 담아내고 있다고 할 수 있다.<sup>26</sup>

### 3) 뒤러 <멜랑흐톤>

뒤러가 <에라스무스>의 초상과 같은 해 제작한 종교개혁가 <멜랑흐톤>(Philipp Melanchton, 1497~1560)의 경우도 외모의 묘사가 아닌 그릴 수 없는 정신세계를 초상의 목적으로 삼는다<sup>26</sup>. 어릴 적부터 비범한 재능을 발휘하며 21세의 나이로 비텐베르크

(Wittenberg) 대학교수가 되어 평생 루터의 협력자가 된 <멜랑흐톤>은 고대 메달의 형식을 딴 측면초상으로 묘사되고 있다.<sup>27</sup>

마른 얼굴에 전방을 응시하는 눈길, 짝 다문 입과 우뚝한 코는 인물의 강한 의지와 통찰력을 말해준다. 헝클어진 머리와 열린 앞섶 등 소박한 모습이 자유로운 영혼을 상징한다면, 절제된 시선과 넓은 이마, 특히 관자놀이의 튀어나온 혈관은 높은 집중력과 긴장감을 암시한다. 홀쭉한 볼 때문에 더욱 강조되는 광대뼈와 튀어나온 이마와 턱 등은 전체적으로 깡마른 인상을 보여줘 종교개혁가로서 마주했을 삶



6  
뒤러 <멜랑흐톤>  
1526년  
동판화 17.4×12.9cm

<sup>26</sup> 한스 홀바인(Hans Holbein)도 여러 번 <에라스무스>를 그렸는데, 모두 글쓰기에 몰두하거나 그의 저술에 손을 얹고 있는 모습을 측면상으로 그려 관람자의 시선을 인물이 아닌 그의 행위에 주목하도록 만들고 있다. Winner, Matthias, "Hans Holbein's Portrait of Erasmus with a Renaissance Pilaster," *Hans Holbein: Paintings, Prints, and Reception*, M. Roskill/J. O. Hand ed. (New Heaven: Yale University Press, 2001), pp.155-174 참조.

<sup>27</sup> Schuster, 앞의 책(1983), pp.123-124; Schoch/Mende/Scherbaum, 앞의 책(2001), pp.241-242 참조.



7  
뒤러 〈멜랑흐톤〉  
1526년  
펜 13.0×11.6cm  
피렌체 카사 호르네

에 대한 용기와 신뢰를 엿보게 한다. 고대로부터 좁은 얼굴에 넓은 이마, 긴 코와 얇은 입술은 ‘행동적 삶(vita activa)’의 전형으로 알려져 왔다.

〈멜랑흐톤〉의 경우 초상의 대상으로서 얼굴을 부각시키는 방식이 매우 독특하다. 〈켈티스〉와 〈에라스무스〉의 경우 학자로서의 위상은 책과의 연관을 통해 묘사한 데 반해 〈멜랑흐톤〉은 두상에 국한하여 그 생김에 주목하게 한다. 전체적으로 머리는 몸에 비해 다소 큰 편이다. 일반적으로 인간의 외면적 인상에 있어서, “보통을 벗어나는 큰 머리는 이성과 용기의 크기와 비례하여” 명석한 두뇌의 소유자로 설명되기도 한다.<sup>28</sup> 특히 눈, 코, 입 등이 좁은 턱으로 이어지는 아래쪽에 비해 이마 부분의 위쪽은 크게 돌

출하여 부각된다. 이마는 눈두덩 위로부터 낮아졌다가 부풀어 오르며 좌우로 크게 나뉜다.<sup>29</sup> 실제보다 과장된 이마는 멜랑흐톤이 창조적 영혼의 소유자임을 강조하기 위함이다. 고대로부터 넓은 이마는 이성적인 판단력의 소유자로 통했고, 르네상스 시대에도 마찬가지로 넓은 이마를 가진 인물은 사교적 인간의 전형으로 여겨졌다.<sup>30</sup> 인문주의자의 초상에 자주 등장하는 이러한 이마를 ‘사색가의 이마’ 또는 ‘철학자의 이마’로 부르는 이유이기도 하다.<sup>31</sup> 멜랑흐톤을 ‘철학자의 이마’로 묘사하는 이유는 무엇보다 그가 자유로운 정신의 소유자임과 동시에 사교적 인간의 전형이란 것을 알리기 위함이다.<sup>32</sup>

<sup>28</sup> Giovanni Battista della Porta, *De Humana Physiognomonia*, Sokrates-Hirsch(1602년 판), p.72. 델라 포르타는 골상학적으로 머리가 큰 부류로 플라톤을 예로 들고 있다.

<sup>29</sup> 피렌체의 카사 호르네(Firenze, Casa Horne)가 소장하고 있는 소묘(W.901) 속 멜랑흐톤은 훨씬 온화하고 편편한 이마를 보여줘 동판화에서 실제보다 훨씬 과장된 것임을 알 수 있다. 도7 참조.

<sup>30</sup> Della Porta, 위의 책(1602), p. 98. 포르타는 플루타르코스를 인용하며 플라톤이 넓은 이마를 가졌다고 전하며, 르네상스시대에는 단테가 그런 인물로서 명석한 두뇌의 소유자라고 설명한다.

<sup>31</sup> Löcher, 앞의 책(1995), p.373.

<sup>32</sup> 고대 이래 사교적 인간의 전형은 머리를 턱에 껴 채 생각에 잠긴 인물로 묘사된다. 그러나 이러한 일반적 유형을 벗어나 넓은 이마를 이용하여 숙고적 인간상을 묘사하는 것은 뒤러의 창안에 속한다.

〈멜랑흐톤〉의 경우도 명문을 통해 실제 인물을 따라 묘사했음을 밝히고 있다. “뒤러가 필립의 살아있는 모습을 따라 그렸다. 그러나 화가의 숙련된 손은 그의 정신을 제대로 묘사하지 못했다.”<sup>33</sup> 명문의 뒷 문장은 살아있는 듯 생생하게 인물을 묘사할 만큼 뛰어난 장인의 손이라도 멜랑흐톤의 정신을 포착하지 못했음을 고백하고 있다. 아무리 위대한 화가라 할지라도 보여줄 수 없는 정신의 초상이 되지 못함을 애석해하고 있는 뒤러에게 보여지는 초상은 단지 작은 위로에 불과할 뿐이다.<sup>34</sup>

인문주의자 초상의 특징인 관람자와 마주하지 않고 자신의 일에 몰두하는 모습 외에 〈멜랑흐톤〉의 초상에서 살펴볼 수 있는 또 다른 특징은 현판과 명문의 형식을 통해 인문주의자의 초상을 완성하고 있다는 것이다. 초상된 인물이 사라질 것이라면 보다 항구적인 것으로서 제시되는 것은 앞서 얀 판 에이크 이후 자주 등장하는 고대식 현판과 그 위에 새겨진 명문이다. 명문은 그려진 것, 보이는 것이란 불완전한 것이고 그릴 수 없는 것, 보이지 않는 것이야말로 불멸의 것으로 진정한 초상의 대상임을 역설하고 있다. 더구나 글을 전달하는 고대식 묘비명의 형식을 띤 현판은 사라질 인물과 달리 단단한 돌의 속성을 통해 영원성을 제시한다. 흠 없이 온전한 현판은 일정한 형식을 갖춘 채 굴곡진 삶의 흔적을 고스란히 드러내는 인물의 개성적 얼굴과도 분명한 대조를 이룬다. 이러한 초상화의 유형적 변화와 현판의 삽입은 정신적 세계를 제시하여 물질적 현상세계를 극복하려는 뒤러의 인문주의자 초상화에서 공통으로 발견되는 요소이다.

#### 4) 뒤러 〈피르크하이머〉

보이지 않는 정신의 초상을 그리려 했던 것은 당대 독일의 가장 위대한 인문주의자였던 피르크하이머(Willibald Pirckheimer, 1470~1530)의 경우에서도 마찬가지로 관찰된다.<sup>35</sup> 뒤러와 어릴 적부터 친분 관계를 유지했던 〈피르크하이머〉는 두터운 살집을 가진 후덕해 보이는 용모의 터벅머리로 진솔하게 묘사되고 있다. 목까지 올린 모피를 통해 명문가 귀족 출신이라는 것을 알릴 뿐 여타의 장식이나 부가물

특히 〈멜랑흐톤〉의 초상화에는 긍정적 에너지를 시사하듯 배경에는 영혼의 올림과 같은 아우라가 보인다.

<sup>33</sup> “Viventis potvit Dvriveris ora Philippi mentem non potvit pingere docta manvs.” 루터의 적극적인 추종자였던 멜랑흐톤은 초기 종교개혁의 교리를 집대성한 인물로, 1525~1526년 뉘른베르크 체류 당시 뒤러를 만났을 것으로 추정된다. 그는 “독일의 스승(Praeceptor Germaniae)”으로 불릴 만큼 인문주의적 강령에 충실했으며, 교육제도를 개선하기 위해서도 노력했다.

<sup>34</sup> Preimesberger, 앞의 책(1999), p.225.



8  
뒤러 <피르크하이머>  
1524년  
동판화 18,1×11,5cm

은 허용되지 않는다. 초상화의 하단에는 대리석 현판을 두었고, 비문의 형식으로 글을 새겼다. “빌리발트 피르크하이머의 53세 초상이다. 사람은 정신으로 산다. 그 밖에 모든 것은 죽음에 스러진다. 1524.” 명문은 초상화에 있어서 인간의 정신성을 강조하는 인문주의자의 삶의 강령을 다시 한 번 보여준다.<sup>35</sup> 굳게 다문 입과 전방을 응시하는 눈을 통해 뒤러는 피르크하이머를 사실적 닮음 이상의 학자로, 곧 궁극적인 것을 지향하는 인물로 묘사하고 있다.

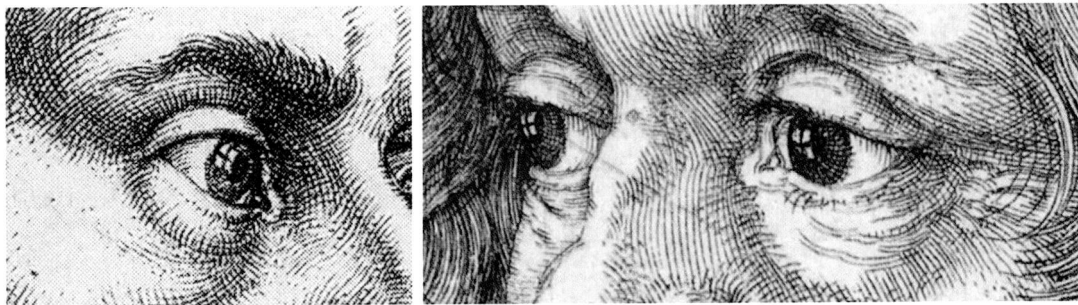
<멜랑흐톤>과 마찬가지로 화면의 전경을 가로막는 고대 묘비명의 형식을 띤 현판은 뒤쪽의 인물과 일정한 거리감을 유지하며 사라질 인간의 모습보다 오래 남아 초상된 자의 삶을 기억하고 기념할 이정표와 같은 역할을 한다. 대리석판은 시간을 거슬러 고대로부터 현재까지 이어지는 지속성을 암시하며, 삶의 흔적을 보여주는 피르크하이머의 진솔한 모습과 대조를 이룬다. 특히 전체적으로 사각형 판 위에 둥근 형태의 머리는 에라스무스의 초상메달 뒷면에 새겨진 육면체와 그 위에 올려진球的 조합인 <테르미누스>

를 연상시킨다. 구가 끊임없이 변화하는 속성을 시사한다면 육면체는 반대로 어떤 변화에도 굳건한 정지된 속성을 상기시킨다. 마찬가지로 구의 형태를 띤 두상이 곧 변화무쌍한 현상세계를 은유한다면, 아래쪽 고대식 현판은 변화의 무상한 세계를 벗어나 흔들림 없는, 마땅히 추구해야 할 덕목으로 비유된다.<sup>36</sup>

현판에 새겨진 ‘정신으로 살리라’라는 명문의 내용을 위해 <피르크하이머>가

<sup>35</sup> “Bilibaldi Pirkeymheri effigies aetatis suae anno L III vivitur ingenio caetera mortis erunt MDXXIV AD.” 피르크하이머의 초상에 등장하는 명문은 베르길리우스(Vergilius)의 시가 모음집으로 알려진 *Appendix Vergiliana*에 나오는 것으로 알려진다. 이 문장은 이후 커다란 반향을 불러일으켜 16세기의 유명한 베살리우스(Vesalius)의 의학서적(*De humani corporis fabrica libri septem*, Basel, 1543) 표지화에도 등장하며, 크라나흐(Cranach)가 그린 루터(Luther)의 초상에서는 “정신의 영원한 초상은 루터 스스로 만들었고, 크라나흐는 사라질 얼굴만 그렸다”와 같이 번안되어 사용된다. Schuster, 앞의 책(1983), p.124.

<sup>36</sup> Schuster, 앞의 책(1983), p.126. 이러한 형태적 은유에 따라, 에라스무스가 생각하는 위인의 조건은 평정심을 유지하는 사람(*tranquillitas*)이라는 의미로서 <호모 콰드라투스(*homo quadratus*)>이다.



삶의 과업으로 제시하는 것은 책이 아니라 얼굴이다. 초상화에서 얼굴은 가장 먼저 눈길을 끄는 요소이며, 메시지 전달자로 중요한 역할을 한다. 특히 눈은 고대로부터 인간의 정신이나 영혼을 드러내는 대상으로 인식될 만큼 화가들은 자주 모델의 내면세계를 표현하기 위해 개인적인 창안을 시도했다. 뒤러 스스로도 눈은 인간의 가장 “고귀한 감각기관(das edelste Sinn)”이라 했으며, 정신세계를 암시하기 위해 〈피르크하이머〉, 〈에라스무스〉, 〈멜랑흐톤〉 등의 초상에서 인물의 동공에 창문 모티프를 그려 넣기도 했다<sup>9</sup>.

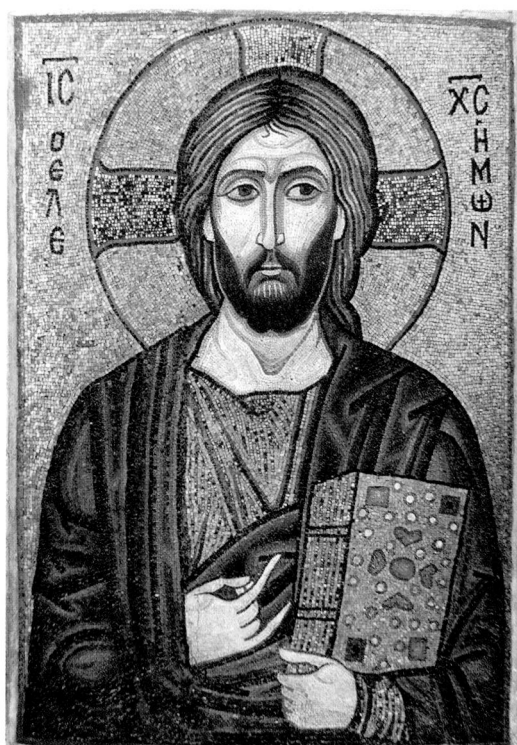
뒤러의 초상화에서 발견되는 창문 모티프는 일차적으로 광원에 해당하는 창문이 눈에 비친 것으로 보인다. 하지만 창문의 중앙틀이 격자를 이룬 모습이 십자가의 형태를 띠고 있어 묘사된 인물의 정신세계를 대변하는 것으로 해석은 확대된다. 이는 의미상 두 가지로 이해해 볼 수 있다. 먼저 비알로스토키(Bialostocki)의 주장대로 눈 속의 십자가 형상은 정신의 상징성으로 해석된다.<sup>37</sup> “눈은 영혼의 창”이란 고대의 격언대로, 눈에 비친 십자가상은 인간을 영적 존재로 표현하는 일종의 장치라는 것이다. 이는 영혼은 현재의 육체란 감옥에 구속되어 있지만 사후 본래 속성에 따라 육체를 떠나 영원으로 회귀하리란 이원론적 믿음을 근거로 한다. 결국 〈피르크하이머〉의 초상 등에서 나타나는 비문형식의 글과 관련하여 눈 속의 십자가는 플라톤의 영혼론에 대해 기독교적 변안에 해당될 영혼불멸설을 인문주의자들이 취한 내용으로 보인다.

눈 속에 비친 십자가상의 의미를 인간의 내적 영혼론에 근거한 해석과 다른 두 번째 이해는 십자가상이 내부가 아닌 외부로부터 기인한다는 해석이다. 즉 초상

9

뒤러 〈눈 속의 십자가〉  
도6과 도8의 부분

<sup>37</sup> Jan Bialostocki, “The eye and the window. Realism and symbolism of light reflection in the art of Albrecht Dürer and his predecessors,” in Festschrift für Gert von der Osten (Köln: DuMont, 1970), pp.159-176; Belting/Kruse, 앞의 책(1994), pp.51-56 비교.



10  
뒤러 <자화상>  
1500년  
패널에 유채 67.0×49.0cm  
뮌헨 알테 피나코텍

11  
<그리스도>  
비잔틴 12세기  
모자이크 74.5×52.5cm  
베를린 고대 및 비잔틴 미술관

의 인물이 십자가를 바라본다는 의미이다. 초상 속 인물의 동공에 처음으로 십자가 모티프가 등장하는 것은 1500년에 그린 뒤러의 <자화상>이다<sup>10</sup>. <자화상>에서 화가는 더 이상 중세적 장인이 아닌 모피코트를 차려입고 귀족의 모습이듯 당당하다. 화가 스스로 예술의 창조자임과 동시에 예술의 향유자로서 이상적인 모습을 그리고 있는 것으로 여겨진다. 또한 정면상과 취하고 있는 손의 포즈는 예수님의 도상을 반복하고 있어 '예수를 본받는(imitatio Christi)' 행위의 직접적 구현으로 해석되기도 한다. 인물의 정면성에서 나타나는 대칭과 비례 그리고 어깨 위에 얹힌 머리칼 등의 완벽한 구도와 질서는 신적인 이미지 곧, '그리스도의 참 이미지(Vera icon Christi)'를 연상시키기 때문이다.<sup>38</sup> <sup>11</sup> 이런 맥락에서, 뒤러가 <자화상>을 통해 추구하는 것은 외양으로서의 귀족이 아니라 정신으로서의 귀족이며, 자신의 예술을

<sup>38</sup> 뒤러의 자화상에 대해서는 Preimesberger, 앞의 책(1999), pp.210-219가 주목할 만하며, 'imitatio Christi'에 대한 해석은 F. Winzinger, "Albrecht Dürer's Münchner Selbstporträt," in *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 8(1954), pp.43-64 참조.

존재주에 의존하는 기예로서가 아니라 정신의 산물로서 인문학적 위치로 고양시키고 있는 것이라고 볼 수 있다. 심지어 그리스도와 닮은 형상을 통해 신적 창조를 자신의 예술적 창조와 비견하고 있다고까지 해석되어, 눈 속의 십자가상은 인간을 정신적인 존재로 이해하는 실마리를 제공하게 된다.<sup>39</sup> 따라서 신과의 내적인 합일을 통하여 예술과 신앙, 학문과 종교의 화합을 꾀하고 있다는 의미에서 뒤러의 〈자화상〉은 정신적인 것을 강조하는 인문주의자의 초상에 가깝다고 할 수 있다.<sup>40</sup>

뒤러에게 예술이란 불완전한 것을 완전하게 만드는 기능을 수행하며, 회화의 기억 또는 기념하게 하는 기능은 사라질 것들을 영원한 것들로 바꾸는 역할 때문에 위대하다고 말한다. 마찬가지로 회화란 “죽음 뒤에도 사람의 모습을 유지시켜주는” 것이기에 위대하며, 이것은 “그리스도의 수난을 보여줘 교회에 대해 봉사할 수 있는 것” 만큼이나 중요한 일이 된다.<sup>41</sup> 결국 예술가는 창조적 역량을 발휘하여 부재를 현존으로 바꾸는 역할을 담당하는 자가 되니, 필멸의 인간을 불멸의 존재로 만드는 것은 예술가의 영혼이란 의미가 된다. 따라서 앞서 인문주의자의 초상화에서 살펴본 것처럼 뒤러 역시 스러질 것이 아닌 남아 존재할 것을 그리는 것을 초상의 진정한 의미로 여기고 있음을 알 수 있다.<sup>42</sup>

<sup>39</sup> Schuster, 앞의 책(1983), pp.131-132, 특히 주55 참조. 쿠자누스(Cusanus)에 따르면 ‘정신적 인간’만이 ‘기독교적 새사람’이 될 수 있고, 미란돌라(Mirandola)가 말한 ‘인간의 존엄’ 역시 인간의 정신성에 의지해 성취가 가능하다고 말한다. 신앙이란 인문주의자 그리고 루터와 같은 종교 개혁자들에게 있어 예수 수난의 십자가를 끊임없이 정신의 눈으로 바라보는 것에 다름 아니었기 때문이다. 이러한 눈에 그려진 십자가의 적용된 예는 Melanchton, Pirkheimer, Varnbühler, Kardinal Albrecht von Brandenburg, Friedrich der Weise 등의 초상화와 〈네 사도〉에서도 발견된다.

<sup>40</sup> ‘뒤러=인문주의자’란 상용구는 더 이상 새로운 것이 아니다. 특히 Georg Weise, *Dürer und die Ideale der Humanisten* (Tübingen: Kunsthistorisches Institut der Universität, 1953) 참조.

<sup>41</sup> Rupprich, Hans ed., *Dürer. Schriftlicher Nachlass, Vol. II* (Berlin: Dt. Verein für Kunstwiss., 1966), p.113.

<sup>42</sup> 삶의 유한성에 대한 자각과 영원을 향한 열망은 인문주의자의 초상화에서 육체와 영혼의 이원론적 분리가 아니라 보이는 것 너머의 정신적인 것을 추구하여 상보적으로 결합하고 있다고 할 수 있다. 이러한 회화의 기억하게 하는 기능은 사라질 것들을 영원한 것들로 바꾸는 역할로서 위대성이 있다고 뒤러는 말한다. 뒤러가 1500년에 제작한 〈자화상〉에 적어 넣은 “*propriis coloribus*”란 표현은 그런 의미에서 중의적이다. 직역하면 “적당한 색, 알맞은 색”이 되겠지만, 슈트리어더(Strieder)는 “고유의 색, 특별한 색”이란 의미로서 “사라지지 않을 색”으로 해석한다. 이는 인물의 부재에도 존재할 그림이 색이 바래 사라질 우려에 대해 화가의 노력을 반영한 것으로 인물의 부재에도 초상은 존재를 영원히 유지할 것을 역설한 것으로 해석해볼 수 있다. P. Strieder, “Die Bedeutung des Porträts bei Albrecht Dürer,” in *Albrecht Dürer. Kunst einer Zeitwende*, H. Schade ed. (Regensburg: Pustet, 1971), pp.84-99, 여기서는 특히 pp.92-94참조; Preimesberger, 앞의 책(1999), pp.215-216과 비교.

결국 뒤러는 이러한 여러 인물들의 초상에서 십자가를 동공에 새겨 넣어 신앙 인물로서 인물을 묘사하는 것뿐만 아니라 기독교의 사상가(philosophia christi)로 묘사하고자 했음을 생각해볼 수 있다.<sup>43</sup> 특히, 피르크하이머의 “정신으로 살리라”는 로마서 8장 13절의 내용으로 “너희가 육신대로 살면 반드시 죽을 것이로되 영으로써 몸의 행실을 죽이면 살리니”처럼 사라질 지상적 가치가 아닌 보다 영원할 정신적 세계에 대한 지향을 의미한다. 피르크하이머 등의 인문주의자들의 눈에 나타나는 십자가의 형상은 결국 바라보는 곳, 시점의 제시를 통해 인물의 정신이 지향하는 바를 부각시키려는 방식이라 할 수 있다. 종래 초상의 전통과 다른 형식의 창안인 먼 곳을 향하는 시선과 정신적인 작업에 몰두하는 모습은 관람자의 범위인 현실을 벗어나 영혼의 본향을 향한다는 점에서 기독교적 인문주의자의 초상으로 읽힌다. 이렇듯 인문주의자들의 초상에서 관람자의 시선을 벗어난 채 책임기에 몰두하는 모습, 비문 형식의 경구 또는 동공에 나타나는 십자가 등과 같은 모티프들은 해당 인물을 정신적 존재로서 표현하기 위해 지상적인 것을 멀리하고 천상을 향하는 정신성을 강조하는 장치로 활용되고 있다.

### III. 결론: 죽음을 넘어선 초상

‘살아있는 모습을 따라 그렸다’지만, 살아있는 모습은 사라질 것이란 점에서 초상은 아이러니하다. 생생한 것은 사라질 것이고, 보이지 않는 것은 영원한 것이란 믿음은 초상화의 근본적 패러독스에 해당한다. 정신의 세계는 영원하나 그릴 수 없다는 모순 속에서 16세기 초 인문주의자의 초상은 새로운 형식을 구하기에서 이른다. 이 시기 북유럽 인문주의자의 초상화가 시도한 새로운 혁신은 명문을 통한 형식적 차이뿐 아니라 그릴 수 없는 정신의 초상을 그리기 위한 노력의 결과라고 말할 수 있다. 인간은 유한적 존재란 근본적 이해로부터 <피르크하이머>의 초상 명문에서 볼 수 있듯, ‘정신으로 살리라’라는 언명은 물질적 삶의 종말이 아닌 영적인 존재로서 삶을 꾸려나가길 도모한다는 인문주의자의 삶에 대한 태도를 담고 있다.

죽음과 같이 ‘지금 여기’에 부재하는 대상을 나와 관계없이 존재하는 어떤 외부적인 것으로 인식한다면, 그것을 무시하거나 무작정 외경하는 결과를 낳는다. 그러나 반대로 나로 인해 발생하는 대상으로 파악한다면 삶과 죽음에 대한 인식은 인

<sup>43</sup> Schuster, 앞의 책(1983), p.131.

과론적으로 바뀌게 된다. 바로 중세와 르네상스가 갈리는 부분이다. 16세기 인문주의는 신과의 관계에 대한 새로운 정립을 통해 삶과 죽음에 대한 인식을 새롭게 했던 시기였다. 인간은 더 이상 신의 피조물로서 삶을 수동적으로 수행하는 존재가 아니라 적극적으로 삶을 관리하고 책임지는 존재였다. 인문주의자들에게 있어 죽음은 삶을 결정하는 존재가 아니라 오히려 삶에 의해 결정되는 존재로 인식된다고 할 수 있다. 때문에 본 연구가 주목한 인문주의자의 초상은 전통적 유형을 벗어나 전체적으로 인물의 현재성을 부각시키기보다 보이는 것 너머의 실존적 조건을 제시하는 방식으로 인물을 다루고 있는 것을 알 수 있었다.

마지막으로 인문주의자 초상화 연구의 의의는 뒤러가 1512년 병으로 죽어 가는 노모를 그린 초상스케치를 통해 다시 한 번 시사 받을 수 있다.<sup>12</sup> 오랜 병상의 어머니를 화가는 냉정한 시선으로 묘사하고 있다. 운명을 앞둔 어머니를 그리는 화가의 마음에는 아들로서의 안타까움을 넘어 초인적인 관조가 담겨 있다. 하지만 뒤러의 그림이 보여주는 것은 죽음의 희생자에 대한 슬픔도 아니고, 한 인간이 죽어 가는 과정에 대한 생생한 기록도 아니다. 그것은 뒤러 자신이 기록해 두었던 “그것은 우리들 중 아무나 될 수 있다”라는 평범한 사실이다.<sup>44</sup> 이렇듯 유한적인 인간에게 가장 치명적인 죽음을 넘는 방법은 다름 아닌 내 안의 나를 직시하는 것이었다. 결국 보이는 것 너머로 영원한 것, 정신적인 것을 꿈꾼 북유럽 르네상스 인문주의자들의 초상은 더 이상 개인의 초상이 아닌 시대의 초상이었고, 나아가 오늘을 사는 우리 모두가 꿈꾸어야 할 초상이라 할 수 있다.



12  
뒤러 〈어머니〉  
목탄 42.1×30.3cm  
베를린 국립미술관

#### 주제어 keywords

초상화 portrait, 인문주의 humanism, 르네상스 Renaissance, 뒤러 Dürer, 켈티스 Celtis, 에라스무스 Erasmus, 멜랑흐톤 Melancton, 피르크하이머 Pirckheimer

투고일 2013년 3월 8일 | 심사일 2013년 4월 5일 | 게재확정일 2013년 4월 12일

<sup>44</sup> Rupprich, Hans ed., 앞의 책(1956), p.37.

- 전한호 Jeon, Hanho, 「뒤러와 죽음 Theme of Death by Dürer」, 『미술사연구 Journal of Art History』21, 2007.
- Belting, Hans, "Repräsentation und Anti-Repräsentation. Grab und Porträt in der frühen Neuzeit," in Hans Belting/Dietmar Kamper/Martin Schulz ed., *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*, München: Wilhelm Fink, 2002.
- Belting, Hans/Kruse, Christiane, *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländische Malerei*, München: Hirmer, 1994
- Bialostocki, Jan, "The eye and the window. Realism and symbolism of light reflection in the art of Albrecht Dürer and his predecessors," in *Festschrift für Gert von der Osten*, Köln: DuMont, 1970.
- Boehm, Gottfried, *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, München: Prestel, 1985.
- Löcher, Kurt, "Humanistenbildnisse-Reformatorenbildnisse," in Hartmut Boockmann ed., *Literatur, Musik und Kunst im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1995.
- Matschke, Franz, "Bildnislob und Bildniskritik. Rhetorische Topoi in Bildnisepigrammen des frühen 16. Jahrhunderts," in Andreas Tacke/Stefan Heinz ed., *Menschenbilder. Beiträge zur Altdeutschen Kunst*, Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2011.
- Panofsky, Erwin, "Erasmus und the visual arts," in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 32, 1969.
- Pope-Hennessy, John, *The Portrait in the Renaissance*, New York: Pantheon, 1966.
- Preimesberger, Rudolf ed., *Porträt*, Berlin: Reimer, 1999.
- Rupprich, Hans ed., *Dürer. Schriftlicher Nachlass*, Vol.I-III, Berlin: Dt. Verein für Kunstwiss., 1956~1969.
- Schoch, Rainer/Mende, Matthias/Scherbaum, Anna, *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk, Vol.1: Kupferstiche, Eisenradierungen und Kaltnadelblätter*, München: Prestel, 2001.

- Schütz, Karl, "Das Unsichtbare sichtbar machen. Deutsche Porträts um 1500," in *Dürer-Cranach-Holbein. Die Entdeckung des Menschen: Das deutsche Porträt um 1500, Exhibition-Catalogue: Wien 2011 & München 2012*, München: Hirmer, 2011.
- Schuster, Peter-Klaus, "Individuelle Ewigkeit: Hoffnungen und Ansprüche im Bildnis der Lutherzeit," in August Buck ed., *Biographie und Autobiographie in der Renaissance*, Wiesbaden: Harrassowitz, 1983.
- Tacke, Andreas, "'Spiegelein, Spiegelein an der Wand...'. Enttäuschungen bei der Entdeckung des Menschen in der deutschen Porträtkunst um 1500," in *Dürer-Cranach-Holbein. Die Entdeckung des Menschen: Das deutsche Porträt um 1500, Exhibition-Catalogue: Wien 2011 & München 2012*, München: Hirmer, 2011.
- Wuttke, Dieter, "Humanismus als integrative Kunst," in *Dazwischen. Kulturwissenschaft auf Warbugs Spuren*, Baden-Baden: Koerner, 1996.
- Zöllner, Frank, "The 'Motions of the Mind' in Renaissance Portraits: The Spiritual Dimension of Portraiture," in *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 68, 2005.

## Live in the Spirit

### The Humanist Portraits of Northern Europe in the early 16th Century

**Jeon, Hanho**

A popular subject in art has been the portrait, which many painters have dealt intensively for a long time. Generally, people in the high classes, such as Kings, Popes, Emperors, Cardinals or the rich, made their images in order to show off their status and wealth through their portraits. The images of their portraits show precisely a resemblance, with which the people tried to maintain their social system. In due course, the resemblance or the outer similarity let the people play an important role for justifying the hierarchical system as an idealistic way, even sacred way.

In the early 16th Century a new form of representation was developed in accordance with the increasing interests for human beings. Especially, we can see the new form of the representation in the characteristics of the portraits of the Renaissance humanists in Northern Europe, who believed the immortality of the souls in spite of the human mortality. So, the portraits of the Northern Renaissance humanists were mainly expressed the life motto of the portrayed person, or their personal mission in life, not the physical similarities. In doing so, the portraits of the humanists did not create the archetypal image within the persons' faces. Rather, the Renaissance humanists were usually portrayed as writers or thinkers, focusing on the importance of the mental activities.

This essay presents the 'portraits of the Northern Renaissance humanist' such as <Conrad Celtis> by Hans Burgkmair and <Erasmus>, <Melanchton>, <Pirckheimer> by Albrecht Dürer. The portraits of the Renaissance humanist seem to pursue the "spiritual appearances" for the purpose of expressing the

perpetuation of individuals, who were aware of their self-esteem in accordance with the teaching of Renaissance humanism as well as Christian Doctrine: <For if you live according to the flesh, you will die; but if by the Spirit you put to death the misdeeds of the body, you will live>(Romans 8, 13). According to the teachings of Renaissance humanism, the human is not miserable creature any more (Innocent III, De miseria hominis), but a dignified being (Giannozzo Manetti, De dignitate et excellentia hominis), which means that the teachings on human being had been changed from Medieval worldview to Renaissance worldview. Because the human was referred to as a spiritual being, “the spiritual life” became greatly important as the theme of portraiture from the 16th Century.