

초기 르네상스 회화에 나타난 이차프레임의 의미작용 연구 - 마사초의 <성삼위일체>와 프라 안젤리코의 <수태고지>를 중심으로*

김호영**

「차례」

1. 들어가는 말
2. 문턱 혹은 이중적 경계로서의 이차프레임 - 마사초의 <성삼위일체>
3. 비가시적 세계의 경계로서의 이차프레임 - 프라 안젤리코의
<수태고지>
4. 맺음말

<국문초록>

본 논문은 초기 르네상스 회화의 두 작품을 선택해 회화 영역에서 ‘이차프레임’이 수행하는 다양한 기능과 의미작용에 대해 살펴본다. 마사초의 <성삼위일체>(1427-1428)와 프라 안젤리코의 <수태고지>(1440-1445)이다. 두 작품 모두에서 이차프레임은 깊이감과 입체감을 만들어내는 작업 뿐 아니라 복합적이고 함축적인 의미 공간을 만들어내는 작업에 유용하게 활용된다. 또한 특정 이미지를 가두는 단순한 틀의 기능을 넘어, 그림의 내부와 외부, 회화와 실재, 가시적 세계와 비가시적 세계를 분리하면서 동시에 이어주는 중개 기능도 수행한다. 나아가,

* 이 논문은 2016년 한양대학교 교내연구비 지원으로 연구되었음(HY-2016-G).

** 한양대학교 국제문화대학 프랑스학과 교수

두 작품은 이차프레임을 이용해 르네상스의 새로운 형식과 기법들 안에 잔존하는 중세의 정신을 각자 고유한 방식으로 드러낸다. <성삼위일체>에서는 이차프레임 안의 인물들 크기를 비정상적으로 확대하면서 신의 절대적 위엄과 삼위일체 위계를 강조하고, <수태고지>에서는 다양한 이차프레임들을 통해 그림을 ‘공백’의 지배 상태로 만들면서 형상화할 수 없는 비가시적 존재의 숭고함을 강조한다.

주제어

이차프레임, 마사초, 프라 안젤리코, <성삼위일체>, <수태고지>

1. 들어가는 말

‘이차프레임(cadre second)’은 회화나 사진, 영화 같은 시각예술에서 다양한 효과를 위해 화면 안에 삽입되는 프레임 형태의 이미지를 가리킨다.¹⁾ 주로 창(窓), 문, 거울 등이 이에 해당하며, 다양한 방식의 이중프레이밍(surcadrage) 작업을 거쳐 작품 안에 형성된다.²⁾ 이차프레임은 오랫동안 여러 시각예술에서 활발하게 이용되어 왔고, 매체의 종과 유형이 다변화된 현대에 들어서는 더욱 적극적인 방식으로 활용되고 있다. 그런데 시각예술의 기원인 회화에서 이차프레임이 분명한 미학적 기능과 목적을 갖고 사용된 것은 언제부터일까?

회화에서 이차프레임이 하나의 시각 기호로 사용되기 시작한 시점을 정확히 규정하긴 어려우나, 적어도 서양 회화사에서는 르네상스 초기로 추정된다. 다음과 같은 조건이 성립되기 때문이다. 첫째, 브루넬레스키(Filippo Brunelleschi)의 건축법의 영향으로 회화에서도 원근법이 유행하기 시작한다. 회화에 도입된 일점투시법, 즉 원근법은 그림 안에 입체적인 공간을 만들거나 사실적인 깊이감을 창출

1) 이차프레임에 관한 설명은 Jacques Aumont, *L'oeil interminable*, Paris: Séguier, 1989, pp.123-125 참조

2) 이중프레이밍에 관한 설명은 Jacques Aumont, *Image*, Paris: Nathan, 1990, pp.116-118 참조

하려는 화가의 욕망을 증대시켰는데, 이때 자연스럽게 이차프레임의 기능이 부각된다. 창이나 문 같은 이차프레임들은 화폭이라는 닫힌 공간 내에서 깊이감이나 공간감을 만들어내는 데 유용하게 사용될 수 있었기 때문이다. 둘째, 중세 후기와 르네상스 전기의 대표적인 회화 양식 중 하나인 제단화(祭壇畵, altarpiece) 영역에서 중요한 변화가 일어난다. 다폭제단화(polyptych)에서 ‘르네상스 팔라(renaissance pala)’라 불리는 단일 패널 제단화로의 전이이다.³⁾ 다면의 공간에 나누어 그리던 그림을 하나의 공간 안에 그리게 됨으로써, 물리적 틀(프레임-오브제)이기 이전에 시각적 틀(프레임-경계)로서의 프레임의 기능이 중요하게 고려되기 시작한다.⁴⁾ 그리고 그러한 프레임 기능을 반복하거나 암시하는 이차프레임을 그림 내부에 삽입함으로써 그림 안에 보다 특별한 공간을 만들어낼 수 있었다. 그밖에, 14세기 고전연극의 ‘입방체적’ 무대 연출기법도 이차프레임을 이용한 입체적 공간 창출에 영향을 미쳤고⁵⁾, 초기 르네상스의 무대였던 토스카나 지방의 묘비 벽화 형식도 다양한 이차프레임 효과에 영향을 주었다.

분명한 것은, 이차프레임이 르네상스 초기부터 회화의 주요 요소로 사용되었다는 사실이다. 다양한 유형의 이차프레임들이 깊이감과 입체감을 만들어내는 작업 뿐 아니라 시선의 유도를 통해 복합적인 의미 공간을 만들어내는 작업에서도 활발하게 활용된다. 또한 이미 이때부터 이차프레임은 특정 이미지를 가두는 단순한 틀의 기능을 넘어, 내부와 외부 혹은 그림과 현실 등을 분리하면서 동시에 이어주는 ‘이중적 경계’의 기능을 수행한다. 그림 내부의 여러 영역들을 분리하는 동시에 연결하고, 회화 세계와 현실 세계를 구분하는 동시에 이어주며, 가시적

3) 다폭제단화에서 르네상스 팔라로의 전이 과정에 관한 설명은 정은진, 「성스러운 대화Sacra Conversazione 도상 연구-보이지 않는 천국을 보이는 천국으로」, 『미술사학보』20호, 서울: 미술사학연구회, 2003, 100-102쪽과 윤수현, 「프라 안젤리코의 성스러운 대화-코지모 데 메디치의 사적인 기도」, 『서양미술사학회논문집』46호, 서울: 서양미술사학회, 2017, 126-127쪽 참조

4) 오펜은 프레임-오브제(cadre-objet)와 프레임-경계(cadre-limite)를 다음과 같이 나누어 설명한다. 프레임-오브제는 그림의 물리적 틀(액자)을 말하는 것으로, 그림을 보호하는 기능과 그림과 환경의 관계에 관여하는 기능 등을 수행한다. 프레임-경계는 액자를 끼우기 전에 형성된 그림의 가장자리 선을 가리키는 것으로, 이미지의 시각적 경계 기능을 수행한다. Jacques Aumont(1989), Op. cit., pp.107-112의 설명 참조

5) Pierre Francastel, 안마롱 옥성 옮김, 『미술과 사회』, 서울: 민음사, 1998, 95-99쪽.

세계와 비가시적 세계 혹은 물질적 세계와 정신적 세계 사이에서의 중개 역할을 이행한다. 본 논문은 르네상스 초기의 대표적인 두 회화 작품을 선택해 이차프레임의 다양한 기능과 의미작용에 대해 살펴볼 것이다. 분석 대상은 회화에서 최초로 정확한 일점투시법을 실현했다고 간주되는 마사초(Masaccio)의 <성삼위일체(Trinità)>(1427-1428)와 가시적인 회화 이미지를 통해 비가시적인 정신 이미지를 드러냈다고 평가받는 프라 안젤리코(Fra Angelico)의 <수태고지(Annunciazione del corridoio Nord)>(1440-1445)이다.

2. 문턱 혹은 이중적 경계로서의 이차프레임 - 마사초의 <성삼위일체>

1) 문턱으로서의 이차프레임

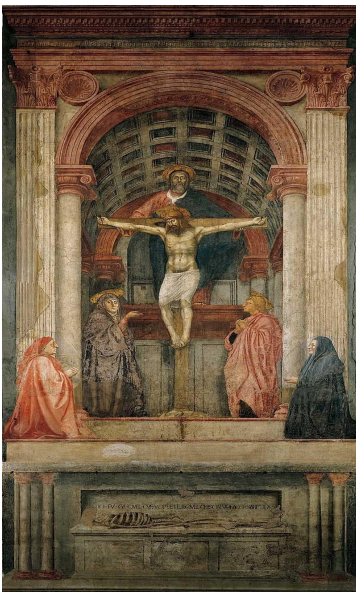


그림 1. Masaccio, <성삼위일체>, 1427-1428, 프레스코, 667×317cm, 산타 마리아 노벨라 성당, 피렌체

마사초는 피렌체의 산타 마리아 노벨라 성당 벽에 그린 제단화 <성삼위일체>에서 완성도 높은 일점투시법 구도를 보여준다. <그림 1> 또한 반원형 아치, 원주, 벽주, 엔타블라처, 계단 같은 건축적 요소들을 이용해 그림 안에 여러 개의 이차프레임을 만들어내면서, 투시법이 만들어내는 깊이감과 입체감을 더욱 강화한다.

물론 이 그림에서 원근법적 효과를 나타내는 일차적 요소는 고대 로마 양식을 차용한 원통형 궁륭(barrel vault) 천장의 ‘격자형 패턴’이다. 브루넬레스키의 수학적 원근법에 따라 천장의 격자형 패턴이 안으로 들어갈수록 일정한 비율로 축소되고 있기 때문이다. 그런데 이차프레임의 일종이라 할 수 있

는 전경과 후경의 ‘붉은색 반원형 아치들’ 역시 그림의 깊이감과 입체감을 만들어내는 데 있어 중요한 역할을 담당한다. 그림 맨 앞 중앙에 배치된 첫 번째 아치는 이오니아식 원주에 얹혀 있으며 원통형 궁륭이 시작되는 곳에 위치하고, 동일한 형상과 색채의 두 번째 아치가 그림의 깊숙한 후경에, 즉 원통형 궁륭이 끝나는 곳에 배치되어 있다. 이 두 번째 아치는 투시법 원리에 따라 첫 번째 아치를 정확히 축소한 것이며, 따라서 관람자는 두 개의 아치 사이에 일정한 깊이가 형성되어 있다는 착각에 빠지게 된다. 게다가 두 아치 사이에서 성부가 두 팔을 반원 형태로 벌려 십자가를 받치고 있는 모습이 보이는데, 성부의 상반신이 만들어내는 이 ‘반원 형상’ 역시 두 개의 반원형 아치와 함께 일종의 형태적 반복을 수행하게 된다. 또한 그림 양 측면의 두 개의 코린트식 벽주와 상단의 고전적 엔타블라처(entablature), 하단의 이층계단이 만들어내는 ‘사각형 틀’도 일종의 이차프레임으로서 그림에 입체감을 부여한다. 코린트식 아키투레이브 바로 아래 부분과 두 벽주 안쪽의 검은 그림자 덕분에, 이 사각형 틀 전체가 벽면으로부터 살짝 돌출되어 있다는 느낌을 주기 때문이다.⁶⁾

요컨대, 이차프레임 형태로 그림 안에 삽입된 이 고대풍의 건축 모티프들은 그 자체로 그림의 입체감을 강화하는 데 기여한다. 이차원 예술인 회화의 공간에 삼차원 예술인 건축의 요소들을 구현하는 시도 자체가 이미 일정한 건축적 볼륨과 공간감의 창출을 내포하고 있는 것이다.

나아가, 이 작품에서 이차프레임은 깊이감이나 입체감을 강화하는 역할 외에도 또 다른 중요한 역할을 수행한다. ‘문턱’ 혹은 이중적 경계로서의 역할이다. 특히 두 코린트식 기둥과 붉은색 엔타블라처, 이층계단이 만들어내는 전경의 커다란 사각형 틀, 즉 이차프레임은 그림의 주요 대립적 영역들을 구분지으면서 동시에 이어주는 일종의 ‘중개’ 역할을 수행한다.

먼저, 전경의 이차프레임은 ‘천상계’와 ‘지상계’ 사이에서 문턱 역할을 담당한다. 이차프레임의 내부, 더 정확히 말해 반원형 아치와 원주 내부에는 성부와 성

6) <성삼위일체>의 입체감은 엄정하게 계산된 일점투시법에 의해서만 창출되는 것은 아니다. 조도의 영향을 받아 부조효과이 장인이었던 마사초는 뛰어난 명암과 색조 처리 기술을 이용해 인간과 신 뿐 아니라 세부 건축 요소들에도 섬세한 입체감을 부여했다. Jeannie Labno, 김숙 옮김, 『르네상스 미술』, 서울: 시공사, 2014, 15-19쪽 설명 참조

자가 존재하며 그 아래 성모마리아와 성요한이 무릎을 꿇고 있다. 삼위일체론에 따라 성부는 두 팔을 벌려 성자의 십자가를 바치고 있으며 그 사이에 성령이 비둘기로 육화되어 나타나 있다. 성부와 성모마리아, 성요한을 선으로 연결하면 하나의 삼각형이 완성된다. 따라서 이 이차프레임 내부 공간은 신과 성인들이 모여 있는 명백하게 성스러운 공간이고, 지상계와 구별되는 천상계다. 반면, 이차프레임 밖은 인간들이 모여 사는 지상계다. 이는 좌우 벽주 바로 앞에서 무릎을 꿇고 기도를 올리고 있는 봉헌자 부부의 존재로 확인할 수 있다.⁷⁾ 그들은 이차프레임에 의해 내부 공간(천상계)으로부터 확실하게 분리된다. 또한 두 인물의 시선이 만나는 지점이 바로 그림 중앙의 원근법적 소실점에 해당되어, 두 인물의 시점은 은연중에 관람자의 시점과 겹쳐진다. 이는 두 봉헌자가 비록 그림 안에 있어도 그림 밖의 관람자와 다를 바 없는 존재, 즉 엄연히 지상계에 속하는 존재라는 사실을 상기시킨다.

그런데 문턱으로서 이 거대한 틀은 은밀한 방식으로 천상계와 지상계를 다시 연결시킨다. 이때도 봉헌자 부부가 중요한 역할을 담당한다. 이들은 분명 틀에 의해 천상계 바깥에 격리되어 있지만, “해부학적 비례, 육중한 입체감, 굵은 옷주름을 통해 천상의 인물과 똑같은 실물 크기의 자연스런 모습으로 묘사되고 있을 뿐 아니라, 그들과 비슷한 색상(붉은색과 청색)의 옷을 입고” 있는 것이다.⁸⁾ 즉 봉헌자 부부의 크기와 볼륨, 의상은 틀 안의 성모마리아와 성요한, 심지어 절대자인 성부의 그것들과 유사하다. 나아가, 이들은 맨 위의 성부를 꼭짓점으로 하는 더 큰 삼각형의 나머지 두 꼭짓점을 이룬다. 즉 첫 번째 삼각형이 틀 안의 천상계 존재들로 이루어지는 작은 삼각형이라면, 두 번째 삼각형은 틀 안과 바깥을 아우르며 천상계 및 지상계 존재들로 이루어지는 큰 삼각형이다. 결국, 전경의 이차프레임은 천상계와 지상계를 명확히 분리시키면서도, 지상의 존재들이 회

7) 그림 속 봉헌자의 정체에 대해 다양한 가설이 제기되었지만, 가장 유력한 것은 당시 산타 마리아 노벨라 성당 수도원장의 인척이었던 ‘도메니코 렌치(Domenico Lenzi)’(1426년 1월 사망)라는 가설이다. <성삼위일체> 벽화 앞의 바닥에서 발견된 16개의 묘비명 중에 그의 묘비명이 포함되어 있다. 송혜영, 『마사초의 성삼위일체』, 『미술사논단』9호, 서울: 한국미술연구소, 1999, 242-243쪽 참조

8) 같은 글, 250쪽.

개와 기도 그리고 봉헌을 통해 성스러운 존재들과 동일한 세계 안에 들어갈 수 있음을 암시하는 장치라 할 수 있다.

다음, 이 이차프레임은 ‘부활’의 영역과 ‘죽음’의 영역 사이에서도 문턱 역할을 수행한다. 엄밀히 말해, 이차프레임은 그림 상부의 부활 영역을 테두리짓는다. 그림의 제목이 ‘성삼위일체’임을 고려한다면, 원칙적으로 그림 공간은 이 상부에서 끝났어야 했다. 그런데 이 이차프레임 아래에 또 다른 그림의 공간이 존재한다. 이 하부 영역은 언뜻 보아서는 제목과 무관해 보이며 죽음을 상징하는 기호들로 채워져 있다.⁹⁾ 가상의 제단 맨 밑에 위치한 석판과 그 위에 놓인 인간 유골, 그리고 유골 너머 벽감에 새겨진 명문(銘文)이 그것이다. 이 중, 유골에 관해서는 학자들에 따라 아담의 유골을 의미한다는 의견과 일반인의 유해를 뜻한다는 의견으로 나뉘는데,¹⁰⁾ 아담의 유골일 경우 상부 십자가 아래 조그만 둔덕은 ‘골고다 언덕’을 상징하게 되고 상부 영역 전체는 ‘골고다 예배당’을 의미하게 된다. 또, 고딕체 대신 카피탈리스 문체로 쓰인 명문은 죽음의 대한 경고를 담은 일종의 메멘토 모리(Memento Mori)식 격언으로, 인간의 유한함과 죽음의 절대성을 깨우치게 하는 데 목적이 있다.¹¹⁾ 따라서 유골과 명문의 의미를 숙고해보면, 하부 영역이 결코 상부 영역과 무관한 영역이 아님을, 오히려 상부 영역의 의미를 보충하고 더 분명하게 만들어주는 영역임을 알 수 있다. 상부의 삼위일체 도상의 근본 의미가 예수의 죽음과 부활을 통해 인간의 죄를 용서하고 구원을 길을 제시하는 데 있기 때문이다.

다시 말해, 마사초의 <성삼위일체>에서 상부 영역의 삼위일체 도상이 뜻하는 용서와 부활 그리고 구원의 의미는 하부 영역의 죽음의 도상들을 통해 더 분명하게 강조된다. 인간(아담)은 죄를 짓고 죽음을 맞이하는 유한한 존재이지만 회개하고 기도하는 삶을 살 경우 부활하는 그리스도를 통해 구원받을 수 있다는

9) 하부 영역은 1570년경 <성삼위일체>가 석조 제단과 마사리의 패널화에 의해 가려질 때 대부분 훼손되며, 1950년에 의해 새롭게 복원된다. Jeannie Labno, 앞의 책, 15쪽.

10) 이에 관한 자세한 설명은 박성국, 「마사초의 성삼위일체의 도상적 의미」, 『미술사학보』24호, 서울: 미술사학연구회, 2005, 96쪽과 송혜영, 앞의 글, 252-253쪽 참조.

11) 명문은 ‘세 명의 산 자와 세 명의 죽은 자’ 성담으로부터 유래된 격언으로, 그 내용은 다음과 같다. “나는 한때 현재의 너와 같았으니, 너도 결국 지금의 나와 같게 되리라(IO FUI GIA' QUEL CHE VOI SIETE E QUEL CHE IO SON VOI ANCOR SARETE).”

메시지인 것이다. 따라서 봉헌자 부부가 무릎을 꿇고 있는 계단, 즉 거대한 이차 프레임의 밑변은 부활의 영역과 죽음의 영역의 ‘사이’ 영역이 된다. 계단 위라는 좁은 공간은 부활의 영역 바깥이자 죽음의 영역 너머의 또 다른 한 영역이라 할 수 있는 것이다. 봉헌자들은 자신의 죄를 회개하고 기도하고 또 봉헌함으로써 이 사이의 영역에 이를 수 있었으며, ‘성스러운 사건으로 연결되는 문턱’¹²⁾과도 같은 이 공간에서 기도를 통해 마침내 구원받을 날을 기다리고 있다.

2) 파레르곤 혹은 이중적 경계로서의 이차프레임

마사초의 <성삼위일체>에서 이차프레임의 문턱 역할은 그림 안에서만 행해지는 것이 아니다. 전경의 이 거대한 사각형 틀은 그림 내부와 그림 바깥, 정확히는 ‘그림’과 ‘현실’ 사이에서도 문턱 또는 이중적 경계의 역할을 수행한다.

당시 회화에서 액자는 이미 널리 사용되고 있는 도구였다. 기원 후 2세기 성상화(聖像畵, Icon)에서 그림을 운반하거나 보관하는 도구로 사용되기 시작한¹³⁾ 액자는 중세에 제단화가 등장하면서 그림의 내용에 관여하고 그 의미를 보충하는 기능, 즉 그림과의 “관계적 기능”을 수행하기 시작한다.¹⁴⁾ 액자는 성당의 후진(後陣)에 걸리거나 복음서를 읽는 제단의 가리개로 사용되었고, 교회의 권위와 복음의 전파를 위해 점점 더 화려하게 장식되고 다양한 상징들을 담게 된다.¹⁵⁾ 액자의 양식이 화려하고 특별할수록 관람자의 시선을 그림으로 유도해 내부의 도상들에 주목하게 만들 수 있었기 때문이다.¹⁶⁾ 하지만 제단화의 일종인 마사초의 이 그림은 아무런 액자 없이 성당 벽면에 프레스코 기법으로 그려진 벽화다. 액자라는 물리적 틀을 갖추고 있지 않으며, 그림이 끝나는 상하좌우 네 변이 그림의 시각적 경계 역할을 하고 있다. 다시 말해, 이 그림에는 관객의 시선을 유

12) 박성국, 앞의 글, 103쪽.

13) 정광신, 성상화(Icon)에 관한 연구, 석사학위논문, 전남대학교, 1990, 46-48쪽.

14) Jacques Aumont(1989), Op. cit., pp.108-109.

15) W. H. Bailey, 최경화 옮김, 『그림보다 액자가 좋다』, 서울: 아트북스, 2006, 13쪽.

16) 이는 ‘시선의 유도’라는 프레임의 본질적 기능을 상기시킨다. Martine Joly, *L'image et les signes. Approche sémiologique de l'image fixe*, Paris: Nathan, 1994, p.110 참조

도할 수 있는 화려한 액자, 즉 물리적 틀로서의 프레임-오브제가 부재한다.

따라서 마사초에게는 액자처럼 관객의 시선을 끌고 관객을 그림 안으로 유도할 장치가 필요했고, 이를 위해 당대 유행하던 건축양식들을 차용해 그림 안에 액자와 유사한 기능을 갖는 가상의 물리적 틀을 만들어낸다. 위에서 살펴보았던 두 개의 코린트식 기둥과 붉은색 엔타블라처, 이층계단으로 이루어진 사각형 틀이 그것이다. 고대 그리스와 로마의 건축양식을 골고루 차용하고 있는 이 가상의 틀은 액자를 대신해 관객의 시선을 유인하는 가상의 액자 혹은 유사 액자 역할을 수행한다. 그림 안에 존재하지만, 그림 내부의 핵심 요소들로 관객의 시선을 유도하는 가상의 프레임-오브제 기능을 수행하는 것이다. 그림의 내부이자 외부, 안이자 바깥처럼 기능한다는 점에서 이 이차프레임은 일종의 ‘파레르곤(parergon)’에 해당한다고 할 수 있다. 그림 내부의 의미 형성에 직접 참여할 뿐 아니라 그림과 주위 환경의 관계 설정에 관여하는, 내재적이자 동시에 외재적인 요소인 것이다.¹⁷⁾ 비록 물리적 형태의 오브제는 아니지만, 파레르곤으로서 이 이차프레임은 “안과 바깥 사이의 관계를 설정하고 안과 바깥 사이의 상호작용을 유발하는 안이자 바깥으로서의 경계”라 할 수 있다.¹⁸⁾

그런데 이 작품에 나타난 이차프레임의 중개 역할은 프레임 자체에 내재된 근본적인 중개 기능 혹은 이중성을 가리킨다고 할 수 있다. 짐멜의 언급처럼, 프레임의 기본 기능은 “예술 작품과 주위 환경 사이에서 중개 역할을 하고, 양자를 분리시키는 동시에 다시 잇는” 데 있기 때문이다.¹⁹⁾ 프레임은 작품과 환경, 그림의 내부와 외부를 구분짓는 경계일 뿐 아니라, 양자 사이에서 사실상 중개 기능을 수행한다. 나아가, 프레임이든 이차프레임이든, 이미지를 한정하는 모든 행위는 이미 그 시작부터 ‘위반(transgression)’의 가능성을 전제한다. 모든 기호체계에서 “위반은 경계가 항상 작동하고 있음을 함축”하고 있기 때문이다.²⁰⁾ 근본적으로 프레임 안에는 그 한계 내에 머무르려는 욕망과 한계를 넘어 외부로 나아가려는 욕망이 공존하며,²¹⁾ 마사초는 <성삼위일체>에서 프레임과 이차프레임에

17) Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Paris: Flammarion, 1978, pp.62-63.

18) 김호영, 불확정성의 기호로서의 프레임, 『기호학연구』 제35집, 서울: 한국기호학회, 2017, 39쪽.

19) Georg Simmel, *Le Cadre et autres essais*, Paris: Le Promeneur, 2003, p.86.

20) Jacques Derrida, *Positions*, Paris: Les éditions de Minuit, 1972, p.21.

내재된 이러한 양가적 속성을 탁월하게 드러내 보여주었다.

3. 비가시적 세계의 경계로서의 이차프레임 - 프라 안젤리코의 <수태고지>

1) 매개의 공간으로서의 로지아



그림 2. Fra Angelico, <수태고지>, 1440-1445, 프레스코, 187×157cm, 산 마르코 수도원, 피렌체

프라 안젤리코의 <수태고지>에서 가장 먼저 눈에 들어오는 것은 그림의 4분의 3 이상을 차지하고 있는 ‘로지아’다.<그림 2> 살구색 벽과 아치, 원주들로 이루어진 로지아는 좌측의 정원과 숲을 제외한 나머지 작품 공간을 거의 다 점유하고 있다.

21) Louise Charbonnier, *Cadre et regard. Généalogie d'un dispositif*, Paris: L'Harmattan, 2007, p.42.

11세기 말 경 등장하기 시작한 ‘수태고지’ 그림 양식은 본래 평평한 면에 금박을 덧대 배경을 표현하는 금박 양식으로 시작되었다.²²⁾ 금박 배경은 속세 공간과 구별되는 성스러운 공간을 의미했고 일체의 공간감도 허용되지 않았다. 12세기부터 마리아의 공간을 로지아로 설정하는 수태고지 그림들이 등장하기 시작하는데, 건축적 구조물이라 할 수 있는 로지아 덕분에 그림 안에 자연스럽게 공간감이 표현되기 시작한다. 이후, 금박 양식과 로지아 양식은 제단화와 함께 등장한 삼면분할 양식과 자주 결합되며, 13세기 수태고지 그림들에서는 금박 양식과 삼면분할 양식 혹은 로지아 양식과 삼면분할 양식이 결합된 사례를 쉽게 발견할 수 있다. 프라 안젤리코가 피렌체 산 마르코 수도원의 <수태고지>를 그리기 전에 제작했던 피에솔레 산 도미니크 수도원의 <수태고지(Annunciazione del Prado)>(1430-1432) 역시 로지아 양식과 삼면분할 양식을 적절하게 결합한 그림이라 할 수 있다.<그림 3> 그림에서 로지아의 두 원주는 화면을 정확히 삼면분할하고 있고, 그렇게 나뉜 세 공간이 각각 마리아의 공간, 천사의 공간, 숲의 공간으로 구분되어 있다.



그림 3. Fra Angelico, 〈수태고지〉, 1430-1432, 나무에 템페라, 154×194cm, 프라도 국립미술관, 마드리드

22) ‘수태고지’ 그림의 세 양식 금박 양식, 로지아 양식, 삼면분할 양식 -에 대한 자세한 설명은 윤익영, 『프라 안젤리코 <수태고지> 조형 분석 - 성 마르코(S. Marco) 수도원 벽화를 중심으로』, 『현대미술학논문집』5호, 서울: 현대미술학회, 2001, 234-242쪽 참조

주지하다시피, 산 마르코 수도원 이층 복도의 <수태고지>에서는 로지아 양식만이 이용되며, 그 어떤 수태고지 그림들에서보다 로지아의 공간감이 풍부하게 표현되어 있다. 또한 아치와 원주가 만나 형성되는 다섯 개의 이차프레임은 로지아의 경계를 이루면서 로지아 공간자체에 독자적인 특성들을 부여하고 있다. 프라 안젤리코는 이처럼 풍부하고 독자적인 공간감을 바탕으로 일차적으로 ‘매개의 공간’으로서의 로지아의 의미를 부각시키는 데 주력한다.

먼저, 매개 공간의 주인이자 매개적 존재 자체인 ‘마리아’를 강조한다. 인간의 몸으로 메시아를 잉태하는 마리아는 그 자체로 매개적 존재를 상징하고 마리아의 자궁은 가장 구체적인 매개 공간이라 할 수 있기 때문이다. 가령, 로지아 너머로 보이는 정원의 꽃들과 푸른 나뭇잎들은 그림의 시간적 배경이 늦봄 또는 5월임을 알려주는데, 수태고지의 달인 3월(3월 25일) 대신 마리아의 달인 5월을 선택한 것 자체가 그림의 실질적 주인공인 마리아의 존재를 강조하기 위한 것이라 할 수 있다.²³⁾ 그리고 일견 마리아의 얼굴 표정은 로지아 바깥으로부터 들어오는 빛을 받아 기존의 다른 수태고지 그림들에서보다 훨씬 더 선명하게 묘사되어 있다. 나아가, 마리아는 그림의 오른쪽에 치우쳐 있고 천사가 전하는 성령에 복종의 몸짓을 취하는 것처럼 보이지만, 달리 보면 그녀는 로지아라는 공간의 한 가운데 위치하고 주인으로서 천사를 맞이하고 있으며 천사의 존재인 천사가 그녀 앞에 무릎을 꿇고 있다.²⁴⁾ 이처럼 시각적으로 마리아의 존재를 강조하는 형식은 마리아의 높은 위상을 나타내는 일종의 “상징 언어”라 할 수 있는데, 실제로 이 그림이 제작될 당시 피렌체에서는 마리아 숭배사상이 보편화되어 있었고 단순한 성모를 넘어 성과 속의 매개자이자 선택받은 자로 추앙되고 있었다.²⁵⁾

다음, 이 작품에서는 이전과 이후의 수태고지 그림들에 단골로 등장하는 ‘상징적 도상들’이 모두 제거되어 있다. 성령을 상징하는 ‘비둘기’와 ‘빛줄기’, 마리아의 순결을 상징하는 ‘백합’, 수태고지의 내용이 적혀 있는 ‘성경책’, 수태고지를 전하는 가브리엘 천사의 ‘손가락’, 성경책의 구절을 가리키는 마리아의 ‘손동작’ 등이

23) 같은 글, 250-251쪽.

24) Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico. Dissemblance et Figuration*, Paris: Flammarion, 1990, p.270.

25) Pierre Francastel, 앞의 책, 150쪽.

그것이다. 안젤리코가 이 작품보다 십여 년 앞서 그린 산 도미니크 수도원의 <수태고지> 역시 매우 간결한 양식을 취했지만, 그림에도 작품 안에는 성령을 상징하는 비둘기와 성경책이 등장했었다. 다시 말해, 이 그림에서 로지아는 거의 모든 상징이 제거된 간결하고 단순한 공간이며, 이처럼 절제된 구성은 무엇보다 천사와 마리아의 만남의 순간 혹은 성과 속의 매개의 순간을 강조하기 위한 것이라 볼 수 있다. 수태고지라는 사건 자체에 집중하면서 그 사건의 의미가 무엇 인지를 되새기는 데 중점을 두는 것이다.

2) 성스러운 공백의 경계로서의 이차프레임

(1) 내적 세계의 경계로서의 이차프레임

한편, 이 작품에서도 역시 다양한 이차프레임들을 이용한 정교한 공간 구성이 두드러진다. 그림에 나타나는 이차프레임은 크게 세 가지로 나눌 수 있는데, 로지아를 둘러싸고 있는 반원형 ‘아치들’과 후경의 ‘방문’ 그리고 방 안쪽 벽에 난 작은 ‘창’이다.

먼저, 반원형 아치 상단과 코린트식 주두 및 원주로 이루어지는 아치 통로(이하 아치)는 그 반복적 배치를 통해 그림의 입체감과 깊이감을 강화하는 데 활용된다. 안젤리코는 이미 “1430년대 초부터 빛과 색채의 아름다움과 함께 기하학적 성과들을 활용할 줄 알았는데”,²⁶⁾ 측면으로 보이는 동일한 형태의 세 아치가 원경으로 갈수록 점차 작아지면서 그림 안에 실재와 비슷한 깊이감을 만들어낸다. 또한 안젤리코는 아치를 통해 유입되는 빛을 고려해 로지아의 안쪽으로 들어갈수록 색조를 조금씩 어둡게 처리했는데, 이러한 명암원근법은 그림에 사실적인 입체감을 부여한다. 아울러, 아치는 그 자체의 모호한 성격을 통해 그것이 둘러싸고 있는 공간의 매개적 성격을 강조하기도 한다. 실제로 이 그림에서 아치는 건축적 관점에서 볼 때 문도 아니고 벽도 아니며 엄밀히 말해 통로라고 보기도 어렵다. 아치가 있는 로지아의 두 벽은 상단 벽면과 원주를 제외하면 거의 완전히 개방되어 있기 때문이다. 일종의 이차프레임이라 할 수 있는 아치는 문도, 통

26) Stefano Zuffi, 하지는·최병진 옮김, 『신과 인간 르네상스 미술』, 서울: 마로니에북스, 2011, 96쪽.

로도, 벽도 아닌 모호한 특성을 지니며, 이 모호한 이차프레임의 연속은 내부 공간의 모호한 성격, 즉 안도 바깥도 아닌 매개적 성격을 더욱 강조하게 된다.

다음, 방문과 창은 그림 안에 로지아와는 또 다른 특성의 공간을 만들어내는 역할을 담당한다. 일단, 멀리 후경에 위치한 문과 창문의 조합은 그 축소된 크기와 내부의 어둠을 통해 원근법적인 깊이감을 형성한다. 또한 방문은 활짝 열린 채로 텅 빈 내부 공간을 보여주는데, 그곳에는 가구가 전혀 없고 단지 상부에 작은 창 하나만이 나 있다. 그림의 내용 상 마리아의 방으로 추정되는 이 작고 텅 빈 방은 바로 마리아의 ‘내적 세계’를 나타내는 공간이라 할 수 있다. 모든 세속적 욕망과 고뇌를 떨쳐버리고 완전하게 자신을 비운 마리아의 마음 상태, 즉 초월적 단계에 이른 그녀의 정신 상태를 상징하는 공간인 것이다.

아울러, 방의 상부에 난 창은 지극히 작을 뿐 아니라 쇠창살로 봉쇄되어 있다. 본래 이차프레임으로서의 창문이 안과 밖을 이어주는 통로이자 외부의 자연으로 인간의 시선을 유도하는 장치라는 점을 고려한다면²⁷⁾, 이 같은 창의 크기와 상태는 예외적이다. 특히 작품이 제작된 시기가 그림 안에 자연의 전망을 담은 창문을 즐겨 삽입하던 시기(베두타Veduta의 시기²⁸⁾)라는 점을 감안한다면 매우 이례적인 경우라 할 수 있다. 게다가, 봉쇄된 창문은 작은 크기임에도 관람자의 시선을 끌 수밖에 없는 ‘프레임 안의 프레임 안의 프레임’(로지아-방문-창문) 형식으로 배치되어 있다.²⁹⁾ 다시 말해, 마리아 방의 봉쇄된 작은 창문은 ‘차단된 자연’을 상징한다. 그녀에게는 자연에 대한 탐구보다 내면세계에의 침잠 혹은 내면세계에 대한 사색이 더 중요한 의미를 갖는 것이다.

그러므로 이 그림에서 마리아는 자연에 대한 동경이나 숭배를 넘어서는 존재, 인간적 갈망과 사유의 단계를 넘어서는 존재라 할 수 있다. 자연의 이치를 깨닫고 그것을 통제하고자 하는 인간적 혹은 르네상스적 갈망에서 벗어나 오로지 내

27) Jacques Aumont(1989), Op. cit., pp.119-121.

28) 일반적으로 미술에서 ‘베두타’는 18세기 베네치아 또는 로마를 중심으로 성행했던 풍경화를 지칭하나, 경우에 따라 15세기 르네상스 화가들이 창문이나 유사 형태를 통해 그림 안에 삽입한 세밀한 풍경 묘사를 가리키기도 한다. Pierre Francastel, 앞의 책, 103-105쪽과 Jacques Aumont (1989), Op. cit., pp.124-125 참조

29) Pascal Bonitzer, *Décadrages : peinture et cinéma*, Paris: Cahiers du cinéma, 1985, pp.50-51.

적 세계와 영혼의 상태에 침잠하는 존재, 정신적이고 초월적인 존재인 것이다. 매개적 공간으로서의 로지아가 신의 아들을 잉태하는 매개적 존재로서의 마리아를 암시한다면, 내적 공간으로서의 이 작은 방과 창문은 정신적이고 초월적인 존재로서의 마리아의 특성을 강조한다.

(2) 공백 - 형상화할 수 없는 것을 형상화하기

이와 같은 이차프레임들- 이치, 방문, 창문 -의 역할과 의미작용으로부터 우리는 다음과 같은 몇 가지 가설을 도출해볼 수 있다.

우선, 프라 안젤리코는 인간의 시선에서 바라본 광경을 그림 안에 구축하면서 르네상스의 인본주의적 가치를 실현하나, 그와 동시에 신적 가치와 영적 세계의 중요성을 강조한다. 화가이기 이전에 충실한 도미니크회 수도사였던 안젤리코는 무엇보다 “종교미술의 전통적인 이념을 표현하기 위하여 마사초의 새로운 방법들을 응용”한 것이다.³⁰⁾ 기술적으로 르네상스적 방식을 실천에 옮기는 동시에 정신적으로는 중세적 가치를 구현하면서, 르네상스적 가치와 중세적 가치의 조화로운 융합을 시도한다. 그림 안에서 매개적 존재이자 초월적 존재인 마리아가 이러한 인간적 가치와 신적 가치의 융합을 상징하며, 이치, 문, 창문 같은 이차프레임들도 교묘한 상호작용을 통해 르네상스적 가치와 중세적 가치의 융합에 기여한다.

다음, 그림의 공간들을 지배하는 단순함과 ‘공백’이 그림에 설명할 수 없는 숭고함을 부여한다. 실제로, 이 그림에서는 수태고지와 관련된 거의 모든 상징 기호들이 제거되었을 뿐 아니라 이전까지 제단화의 형식을 이루던 주요 요소들(황금색 바탕, 경사진 피나클과 케이בל, 과장된 크기의 성모 등)도 다수 삭제되고 없다. 또한 로지아에는 마리아가 앉아 있는 작은 의자를 제외하면 어떤 가구나 사물도 존재하지 않고, 안쪽 방도 텅 비어 있다. 모든 것이 사라진 그림 안에 로지 ‘거룩함’만이 남아 있는 것이다.³¹⁾

이와 관련해, 원근법과 공백의 관계에 대해 잠시 주목해볼 필요가 있다. 르네상스 초기 건축과 회화에서 시도되었던 원근법의 주요 기능 중 하나는 “공백을

30) Ernst Gombrich, 백승길·이종승 옮김, 『서양미술사』, 서울: 예경, 2012, 252쪽.

31) William Hood, *Fra Angelico at San Marco*, New Haven and London: Yale University Press, 1993, pp.96-97.

사로잡고 가두는 데” 있었다.³²⁾ 세상에 편재하는 공백을 철저한 수학적 계산과 이성적 사고로 건물 내부 혹은 그림 내부에 사로잡아, 통제 가능하고 관찰 가능한 공백으로 전환시키는 작업이었던 것이다. 이 통제된 공백은 일종의 ‘무(無)’의 상태를 암시하면서 무로부터 진리의 출현 혹은 ‘무로부터의 창조(ex-nihilio)’라는 세계관을 지시하게 된다. 나아가, 공백의 창조를 가능하게 했던 것이 인간의 이성이었으므로, 적어도 이 통제된 공백과 관련된 진리와 창조의 주체는 신이 아니라 인간임이 은연중에 암시된다.

하지만 프라 안젤리코의 <수태고지>에서 공백이 지니는 의미는 이와 분명 다르다. 물론, 안젤리코는 이 그림에서 마사초로부터 영향 받은 원근법을 유려하게 활용하고 있으며, 그 원근법을 통해 그림 안에 적절한 공백을 만들어내고 있다. 뿐만 아니라, 다양한 이차프레임들을 삽입해 공간을 이중삼중으로 테두리치면서 공백을 더욱 구체화시키고, 그림의 주제와 관련된 거의 모든 상징적 도상들을 제거함으로써 텅 빈 상태를 더욱 두드러지게 만든다. 그러나 중요한 것은 이 작품에서의 공백이 여타 르네상스 회화 작품들에서의 공백과 달리 ‘통제 불가능한’ 혹은 포획 불가능한 공백이라는 사실이다. 안젤리코는 그림 안에서 다양한 방식으로 공백을 통제하는 것이 불가능함을 알리고 있다. 그림을 자세히 살펴보면, 풍부한 공간감을 산출하고 있는 것처럼 보이는 일점투시법은 실제로 정확하게 구현되지 않았다. 그림의 소실선들이 중앙에 있는 하나의 점으로 모이지 않은 채 서로 어긋나고 있기 때문이다. 또한 로지아의 아치들 경우처럼, 공백을 재프레이밍하는 역할을 맡은 이차프레임들은 실제로 공간을 완전히 가두지 못한 채 닫힌 상태로 열린 상태도 아닌 모호한 성격의 경계로 기능하고 있다. 아울러, 그림 깊숙한 곳의 다른 이차프레임들- 방문, 창 -은 그림의 공간 안에 전혀 다른 차원의 공백이 존재함을, 즉 눈에 보이지 않는 영적 세계가 공존하고 있음을 암시하고 있다.

따라서 우리는 다음과 같은 결론에 도달할 수 있다. 첫째, 안젤리코의 <수태고지>에 나타나는 공백은 일반 르네상스 회화에서의 공백과 달리 불안과 신비로움을 내포하고 있는 공백이다. 그림은 공백의 완전한 포획과 통제를 의도적으

32) 중세와 르네상스 건축 및 회화에 나타난 공백의 의미에 대한 자세한 설명은 백상현 『라강의 루브르 - 정신병동으로서의 박물관』, 서울: 위고, 2016, 59-77쪽 참조

로, 그리고 교묘한 방식으로 거부한다. 둘째, 그림 내부의 이 통제할 수 없고 설명할 수도 없는 공백은 어떤 보이지 않는 존재, 가시적으로는 부재하지만 비가시적으로 현전하는 어떤 존재의 힘을 가리킨다. 절대자, 즉 신의 힘이다.³³⁾ 이는 공백을 통제하는 주체, 공백으로부터 진리를 창조하는 주체가 인간이 아니라 신임을 의미한다. 셋째, 이 그림에서 공백은 그 자체로 ‘신비롭고 성스러운 공백’이다. 가시적 수단들로는 통제할 수도 표현할 수도 없는 공백, “이성에 의해 사로잡히기를 거부하는 공백”,³⁴⁾ 즉 비가시적이고 성스러운 존재가 지배하는 공백인 것이다.

산 마르코 수도원의 성화들을 대표하는 <수태고지>는, 가시적인 이미지들 안에 존재하는 설명할 수 없는 신비를 드러내고 나아가 “신비의 숭고한 구조를 구축”하려는 프라 안젤리코의 노력이 가장 인상적으로 실현된 작품 중 하나라 할 수 있다.³⁵⁾ 화가이자 수도사로서 안젤리코는 평생 보이지 않는 신의 힘과 신비를 표현하기 위해 헌신했고, 수많은 작품들을 통해 ‘형상화할 수 없는 것(l'informable)’을 ‘형상화(figure)’하기 위해 노력했다. 디디-위베르만의 언급처럼, “프라 안젤리코의 미학은 미래에 나타날 이미지의 미학, 스스로 불완전한 이미지임을 알고 있는 미학”이라고 할 수 있는 것이다.³⁶⁾

4. 맺음말

지금까지 초기 르네상스 회화를 대표하는 두 작품, 마사초의 <성삼위일체>와 프라 안젤리코의 <수태고지>를 중심으로 이차프레임의 기능과 의미작용에 대해

33) 디디-위베르만에 따르면, 안젤리코는 <산마르코 주체단화>에서 한 발 더 나아가 그림 아래 패널들의 얼룩을 통해 부재하는 신의 존재를 비유사상(dissemblance)의 양식으로 형상화하기도 했다. Georges Didi-Huberman, “La dissemblance des figures selon Fra Angelico,” in *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes* 98(2), 1986, pp.790-802.

34) 백상현, 앞의 책, 76쪽.

35) Georges Didi-Huberman(1990), Op. cit., pp.211-212.

36) Ibid., p.81.

살펴보았다. 당시 확고하게 자리잡기 시작한 단일 화폭 경향에 따라 두 작품 모두 이미지의 경계로서의 프레임에 대해 분명한 인식을 드러낸다. 또한 두 작품 모두에서 이차프레임은 이중적 경계 역할을 수행하는데, 그림 안의 서로 다른 영역들을 분리하는 동시에 이어주고, 그림 세계와 실재 세계를 구분하는 동시에 연결하며, 가시적 세계와 비가시적 세계 사이에서의 중개 역할을 이행하기도 한다.

두 작품에서 이차프레임이 둘러싸는 공간들은 수학적 계산과 기하학적 사고가 반영된 공간으로, 인간의 이성을 통해 충분히 통제 가능한 공간처럼 나타난다. 르네상스의 핵심인 인본주의적 정신을 상징적으로 보여주는 공간이라 할 수 있는 것이다. 그러나 한편으로 이 공간들은 중세의 정신, 즉 신적 질서의 절대성과 숭고함을 드러내는 공간이기도 하다. 두 작품이 그것을 표현하는 방식은 각각 다르다. <성삼위일체>에서는 이차프레임 안의 인물들 중 성부와 성자의 크기를 비정상적으로 확대하면서 신의 절대적 위엄과 삼위일체의 위계를 강조한다. 그림의 맨 상단에 위치함에도 불구하고 “축소된 천장의 격자무늬와는 대조적으로 실물 크기의 정면성을 유지함으로써”, 아래에서 위로 올려다보는 관람자의 시점과 투시법 원리를 무시한다.³⁷⁾ <수태고지>에서는 이차프레임이 인물의 내적 세계를 나타내는 장치로 활용됨으로써, 가시적 세계를 넘어서는 비가시적 세계의 실재를 강하게 암시한다. 또한 가능한 모든 도상적 기호들과 사물들을 제거해 그림의 공간을 텅 빈 공백 상태로 만들면서, 그 공백을 지배하고 있지만 형상화할 수 없는 어떤 특별한 존재, 즉 신적 존재의 신비로움과 숭고함을 지시한다.

<성삼위일체>와 <수태고지>는 중세 회화의 규범들에서 벗어나 르네상스의 새로운 형식과 기법들을 탁월하게 실천에 옮긴 작품들이다. 하지만 그와 동시에 두 작품은 여전히 잔존하고 있던 중세의 정신을 각자 고유한 방식으로 드러내 보여준다. 혹은, 르네상스 정신 자체가 오로지 인간적 가치와 질서만을 추구하는 것이 아니라 인간적 가치와 신적 가치의 조화로운 공존을 추구하는 것임을 시사하고 있다고도 볼 수 있다. 두 작품은 “르네상스 회화의 역사가 단지 유사성의 정복의 역사가 아님”³⁸⁾을 보여주는 예라 할 수 있는 것이다.


37) 송혜영, 앞의 글, 262쪽.

38) Georges Didi-Huberman(1990), Op. cit., p.11.

참고문헌

- 김호영. 「불확정성의 기호로서의 프레임」. 『기호학연구』제35집. 서울: 한국기호학회, 2017.
- 박성국. 「마사초의 성삼위일체의 도상적 의미」. 『미술사학보』24호. 서울: 미술사학연구회, 2005.
- 백상현. 『리쌍의 루브르 - 정신병동으로서의 박물관』. 서울: 위고, 2016.
- 송혜영. 「마사초의 성삼위일체」. 『미술사논단』9호. 서울: 한국미술연구소, 1999.
- 윤수현. 「프라 안젤리코의 성스러운 대화-코지모 데 메디치의 사적인 기도」. 『서양미술사학회논문집』46호. 서울: 서양미술사학회, 2017. <http://dx.doi.org/10.16901/jawah.2017.02.46.125>.
- 윤익영. 「프라 안젤리코 <수태고지> 조형 분석 - 성 마르코(S. Marco) 수도원 벽화를 중심으로」. 『현대미술학논문집』5호. 서울: 현대미술학회, 2001.
- 정광신. 「성상화(Icon)에 관한 연구」. 석사학위논문, 전남대학교, 1990.
- 정은진. 「성스러운 대화Sacra Conversazione 도상 연구-보이지 않는 천국을 보이는 천국으로」. 『미술사학보』20호. 서울: 미술사학연구회, 2003.
- Bailey, W. H. 최경화 옮김. 『그림보다 액자가 좋다』. 서울: 아트북스, 2006.
- Francastel, Pierre. 안바롱 옥성 옮김. 『미술과 사회』. 서울: 민음사, 1998.
- Gombrich, Ernst. 백승길 · 이종승 옮김. 『서양미술사』. 서울: 예경, 2012.
- Labno, Jeannie. 김숙 옮김. 『르네상스 미술』. 서울: 시공사, 2014.
- Zuffi, Stefano. 하지은 · 최병진 옮김. 『신과 인간. 르네상스 미술』. 서울: 마로니에북스, 2011.
- Aumont, Jacques. *Image*. Paris: Nathan, 1990.
- _____. *L'oeil interminable*. Paris: Séguier, 1989.
- Bonitzer, Pascal. *Décadrages : peinture et cinéma*. Paris: Ed. Cahiers du cinéma, 1985.
- Charbonnier, Louise. *Cadre et regard. Généalogie d'un dispositif*. Paris: L'Harmattan, 2007.
- Derrida, Jacques. *La vérité en peinture*. Paris: Flammarion, 1978.
- _____. *Positions*. Paris: Les éditions de Minuit, 1972.

- Didi-Huberman, Georges. *Fra Angelico. Dissemblance et Figuration*. Paris: Flammarion, 1990.
- _____. "La dissemblance des figures selon Fra Angelico." *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes* 98-2, 1986.
<https://doi.org/10.3406/mefr.1986.2879>.
- Hood, William. *Fra Angelico at San Marco*. New Haven and London: Yale University Press, 1993.
- Joly, Martine. *L'image et les signes. Approche sémiologique de l'image fixe*. Paris: Nathan, 1994.
- Simmel, Georg. *Le Cadre et autres essais*. Paris: Le Promeneur, 2003.



A Functions and Meanings of Secondary Frames in the Paintings of the Renaissance

– *The Holy Trinity* by Masaccio and *The Annunciation* by
Fra Angelico

Kim Ho Young*

This work aims to examine various functions and meanings of secondary frames in Renaissance paintings, and in particular, two major works: Masaccio's *The Holy Trinity*(1427–1428) and Fra Angelico's *The Annunciation*(1440–1445). In these two works, different types of secondary frames are used to create depth and volume in the painting, and also to form implicit and significant spaces. Furthermore, the secondary frames assume the role of the intermediary between different domains in the frame, and between the interior and the exterior of the image. In *The Holy Trinity* and *The Annunciation*, the techniques and methodologies characteristic of the Renaissance are utilized in the secondary frames reflect the medieval spirit of the age, in their own respective way. The former work emphasizes the absolute majesty of God by abnormally increasing the figures in the second frame, while the latter seeks to represent the 'in-representable', namely the god, by creating an absolute vacuum of emptiness through the second frames.

key words

Second frame, Masaccio, Fra Angelico, *Holy Trinity*, *The Annunciation*

* Professor, Department of French Studies, College of Languages and Cultures, Hanyang University

접 수 일 : 2020년 1월 9일

심사기간 : 2020년 1월 16일~2020년 6월 2일

게재결정 : 2020년 6월 2일