

아비 바르부르크와 그리자이유 이미지

: 그 함의와 현재성에 대한 고찰

김 보 라*

- I. 들어가며
- II. 그리자이유의 역사적 전개
- III. 바르부르크의 그리자이유 개념
- IV. 그리자이유의 현재성
- V. 나오며

I. 들어가며

젯빛 하늘, 우울, 노쇠, 폐허... ‘회색’하면 일반적으로 연상되는 단어들이다. 이처럼 회색은 대개 부정적인 뉘앙스와 결부된다. 하지만 그것이 회색이 나타내는 의미의 전부일까? 괴테는 『색채론』에서 회색은 모든 색의 합이며 그림자라고 말한다. 그는 모든 색을 혼합하면 회색이 된다는 사실을 밝히면서 흑백 작품은

* 건국대학교 강사

이 논문은 한국미학예술학회 2018년 여름 정기학술대회 기획심포지엄에서 발표한 원고를 수정보완하여 게재한 것이며, 2016년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2016S1A5B5A07921372).

* DOI <http://dx.doi.org/10.17527/JASA.55.0.03>

흔하지 않으며, 형태나 명암만 보여주는 작품도 가치가 있지만 우리 눈에 호감을 주진 않는다고 쓰고 있다.¹⁾ 회색과 관련된 이러한 편견에서 기인한 것인지, 개념 자체의 모호함 때문인지 명확히 그 원인을 논하기는 어렵지만, 지금까지 그리자이유(Grisaille) 또는 회색 회화(Graumalerei)에 관한 체계적 연구는 드물다.

이 논문의 목적은 독일의 이미지 역사학자 아비 바르부르크(Aby Warburg, 1866-1929)의 이론에 등장하는 그리자이유 개념에 주목하고 그 현재성을 고찰하는 것이다. 그리자이유는 회색을 뜻하는 프랑스어 ‘gris’와 연관되는 단어로, 주로 회색으로 그린 단색 혹은 단색에 가까운 그림이나 기법을 가리키는 미술사 용어다. 바르부르크가 남긴 기록 가운데에서 그리자이유는 1907년 논문 「프란체스코 사세티의 유언 *Francesco Sassettis letztwillige Verfügung*」에 처음 도입되었다. 이후 이 개념은 특히 그의 <이미지 아틀라스 므네모시네 *Der Bilderatlas Mnemosyne*>(이하 <므네모시네>)와 관련하여 거론된다. <므네모시네>는 1924년부터 1929년까지 추진되었던 바르부르크의 마지막 학문적 프로젝트²⁾로, 회화, 조각, 공예, 판화, 드로잉 등 미술작품 도판과 지도, 삽화, 보도 사진, 광고, 우표 등 1000여 장에 달하는 다종다양한 흑백 이미지를 모아서 70여 개의 검정색 패널 위에 배치한 형식을 제시한다. 실제로 바르부르크는 <므네모시네> 패널을 종종 ‘그리자이유’라고 불렀다. 또한 그가 말년에 남긴 노트에서도 그리자이유 관련 기록이 발견되고 있다. 그렇다면 바르부르크의 이론에서 반복적으로 등장하는 그리자이유는 그에게 무슨 의미였는가? 그리고 지금, 이에 다시 접근하는 작업이 어떠한 의의를 가질까? 이와 같은 두 가지 질문에서 본 연구는 출발한다.

바르부르크는 도상학의 창시자이자 이미지학, 문화학의 선구자였지만 오랫동안 학계에서 제대로 조명되지 못한 미술사의 ‘유령’³⁾ 같은 존재였다. 어쩌면 바

1) 요한 볼프강 폰 괴테, 『색채론/자연과학론』, 장희창 외 옮김 (민음사, 2003), pp. 43-44.

2) Martin Warnke, “Editorische Vorbemerkungen”, in: Aby Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne. Gesammelte Schriften II.1*, hrsg. von Martin Warnke und Claudia Brink (Berlin: Akademie Verlag 2003), p. vii.

3) Georges Didi-Huberman, *The Surviving Image: phantoms of time and time of phantoms: Aby Warburg's history of art*, trans. Harvey L. Mendelsohn

르부르크라는 인물 자체가 회색의 이미지로 우리 앞에 출몰한다. 이 유령적인 특성은 그가 남긴 전체 저술의 정확한 경계를 파악하기 어렵다는 데에서 기인한다. 마치 유령과도 같이 바르부르크의 전모는 분명한 윤곽이 결여된 상태로 머물러 있다. 매체이론가 칼 지랙이 지적하고 있는 것처럼, 그리자이유에 대한 바르부르크의 관심 역시 충분히 고찰되지 못했다.⁴⁾ 그럼에도 바르부르크의 그리자이유에 관해 몇몇 연구자들이 제시한 해석을 찾아볼 수 있다. 먼저 최초의 바르부르크 전기를 쓴 미술사학자 에른스트 고프리치(Ernst H. Gombrich, 1909-2001)는 그리자이유를 인용(quotation)과 연결시킨다. 즉 바르부르크가 거리의 메타포로 받아들인 그리자이유 이미지는 언어의 인용 부호를 시각적으로 표현한 것과 같다고 설명한다.⁵⁾ 또한 <르네모시네>에 관한 단행본을 쓴 크리스토퍼 존슨(Christopher H. Johnson)은 미술사학자들이 흔히 그리자이유를 키아로스쿠로(chiaroscuro)⁶⁾ 기

(Pennsylvania: The Pennsylvania State University 2017), pp. 14-15.

- 4) Karl Sierek, *Foto, Kino und Computer: Aby Warburg als Medientheoretiker* (Hamburg: Philo 2007), p. 62.
- 5) Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg: An Intellectual Biography* (Oxford: Phaidon 1986), p. 264.
- 6) 이탈리아어로 ‘명암’을 의미하는 키아로스쿠로는 빛에서 어둠으로의 단계적 변화를 표현하는 기법을 뜻한다. 본래 ‘키아로와 스쿠로(chiaro e scuro)’로 불렸으며 15세기 초 첸니노 첸니니는 저서 『미술의 책 *Libro dell'arte*』에서 주로 채색 회화에 초점을 맞추어 ‘키아로와 스쿠로’의 사용이 어떻게 양감과 부조의 효과를 높이는지 쓰고 있다. 이후 레오나르도 다 빈치는 “키아로와 스쿠로는 단축법과 더불어 회화 과학의 꽃”이라는 노트를 남겼고, 바자리는 최초로 ‘키아로스쿠로’ 개념을 채색 회화만이 아니라 단색 회화에도 적용하여 썼다. 이처럼 키아로스쿠로는 르네상스 이래로 이론적 논고에서 다루어져 온 개념인 데 반해, 그리자이유로 그려진 회화는 실천적 영역에만 속했고 이론적 담론을 동반하지 못했다. 실제로 르네상스 회화에서 회색은 주로 빛과 어둠을 묘사하는 데 사용됨으로써 키아로스쿠로와 연관되었으므로 이탈리아의 미술사 서술에서는 오늘날에도 여전히 그리자이유를 대개 키아로스쿠로로 표기하기도 한다. Lelia Packer and Jennifer Sliwka, *Monochrome: Painting in Black and White* (London: National Gallery Company 2017), p. 16과 Sabine Blumenröder, *Andrea Mantegna - die Grisailen: Malerei, Geschichte und antike Kunst im Paragone des Quattrocento* (Berlin: Gebr. Mann Verlag 2008), p. 222의 내용 참조.

법과 연결시킨다고 밝히면서, <므네모시네> 연구자들은 그리자이유를 전환, 변화를 뜻하는 메타노이아(metanoia)의 수사적 형상 또는 직관과 체험의 철학적 공간이 구성될 수 있는 현상학적 에포케(epochē)에 비유해왔다고 정리한다.⁷⁾ 바르부르크의 그리자이유와 관련하여 가장 주목해야 할 연구자는 미술사학자 샤를로테 쉘-글라스(Charlotte Schoell-Glass)일 것이다. 그녀는 1990년 함부르크에서 개최된 바르부르크국제심포지엄에서 그리자이유에 대한 글을 발표했으며,⁸⁾ 1999년에도 그리자이유에 관한 논문을 썼다.

셸-글라스는 이 용어가 17세기에 처음 사용되었음에도 오랫동안 이론화되지 못한 개념이었다고 지적한다. ‘바르부르크의 그리자이유’라는 주제 이전에 그리자이유라는 개념 자체가 역사적으로 간과되었거나 철저히 탐구되지 못했다는 것이다. 오랜 기간에 걸쳐 중요한 역할을 해온 회화적 기법임에도 불구하고, 프랑스의 필사본 삽화와 스테인드글라스에 대한 전문적 연구가 존재할 뿐, 그리자이유라는 기법 혹은 장르와 역사에 관한 광범위한 연구는 찾아보기 어려웠다. 셸-글라스의 표현을 빌자면, 그리자이유는 다양한 색채로 그려진 대부분의 회화와 분명히 구분되는 시각적 표현임에도 언어화되지 않은 상태였다.⁹⁾

1990년 논문에서 셸-글라스는 특히 말년의 바르부르크가 남긴 그리자이유 노트에 주목한다. 그녀의 주장에 따르면 그리자이유 회화기법은 바르부르크에게 있어 하나의 공간을 창조하는 매체다. 그리하여 하나의 내적인 유토피아와도 같은 ‘영혼공간(Seelenraum)’과 ‘소망공간(Wunschraum)’을 의미할 수 있는 것이

7) Christopher D. Johnson, *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images* (NY: Cornell University Press 2012), p. 95 (DOI: 10.7591/cornell/9780801477423.001.0001).

8) Charlotte Schoell-Glass, “Warburg über Grisaille: Ein Splitter über einen Splitter”, in: *Akten des Internationalen Warburg Symposium Hamburg 1990*, hrsg. von Horst Bredekamp, Michael Diers, Charlotte Schoell-Glass (Weinheim: VCH Acta Humaniora 1991), pp. 199-212 참조.

9) Charlotte Schoell-Glass, “En Grisaille—Painting Difference”, in: *Text and Visuality: Word & Image Interactions 3*, hrsg. von Martin Heuser et al. (Amsterdam-Atlanta, GA: Rodopi B.V. 1999), pp. 197-198.

다.¹⁰⁾ 이는 바르부르크가 만든 조어(造語)로, 그의 또 다른 핵심개념인 예배공간(Andachtsraum), 사유공간(Denkraum)과도 연결될 수 있다. 요컨대 예술실천에서 하나의 회화기법이었던 그리자이유는 바르부르크에서 이론적 사색과 관련된 논제로 확장되고 있는 것이다. 이처럼 쉴-글라스의 논문은 처음으로 바르부르크의 그리자이유 개념에 주목했고, 미술사에서 소외되었던 그리자이유라는 주제에 대한 관심을 환기하고 있다는 점에서 분명한 의의를 지닌다. 하지만 그녀의 연구는 바르부르크의 그리자이유와 관련된 현재적 논의를 펼치는 데까지는 이르지 못하고 있다는 한계점을 보인다.

이러한 배경에서 본 논문이 바르부르크의 그리자이유에 초점을 맞추게 된 이유를 정리하면 다음과 같다. 첫째, 쉴-글라스도 밝힌 바이지만 바르부르크가 남긴 기록에 근거할 때 이 단어는 그에게 단순한 회화 기법 이상을 의미한다고 추정되었기 때문이다. 즉 그리자이유에 대한 바르부르크의 관심은 이미지를 바라보는 그의 근본 태도나 이미지에 대한 접근 방식과 긴밀한 연관성을 맺는 것으로 보인다. 둘째, 몇몇 학자들이 지적하고 있는 것처럼 그리자이유 기법이 중세 후기부터 서구 회화, 공예 등에 본격적으로 사용되고 있음에도 불구하고 이에 관한 이론적인 고찰이 제대로 이루어진 바 없다는 판단에서이다. 마지막으로, 근래의 미술 현장에서 확인되는 회색 모노크롬 작품에 대한 동시대적 관심과 연결할 가능성을 찾을 수 있으리라는 기대 때문이었다. 이와 관련하여 바르부르크의 그리자이유 개념이 지닌 현재성을 논할 수 있을 것이라 생각한다. 그리자이유와 관련된 바르부르크의 문헌 자료를 검토함으로써 우리는 회색을 ‘결핍’이라는 부정적 의미와 연관시켜온 보편적 선입견을 탈피할 이론적 전거를 마련할 수 있을 것이다.

10) Ch. Schoell-Glass, “Warburg über Grisaille: Ein Splitter über einen Splitter”, p. 209.

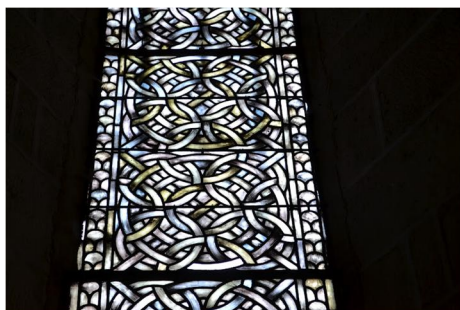
II. 그리자이유의 역사적 전개

바르부르크의 그리자이유 개념을 다루기에 앞서, 미술사적 고찰을 통해 그리자이유 기법의 등장과 전개, 조형적 효과를 살펴보고자 한다. 바르부르크의 그리자이유를 이해하기 위한 일종의 예비적 단계를 거치자는 것이다. 이러한 접근은 바르부르크의 그리자이유가 지니는 함의를 밝히는 데에 있어 다양한 비교 사례를 제공할 것이라고 본다.

널리 알려진 바와 같이, 기원후 1세기 로마의 대(大) 플리니우스가 쓴 『박물지 *Historia Naturalis*』 제35권에 보면 그림의 기원에 관한 이야기가 나온다.¹¹⁾ 코린트에 살던 도공 부타데스(Butades)의 딸이 먼 길을 떠나는 연인의 그림자가 벽에 비춰진 것을 보고 그 윤곽을 따라 그리기 시작했는데, 그것이 바로 최초의 그림이었다는 내용이다. 그렇다면 그리자이유 혹은 회색 모노크롬 회화는 그림의 기원부터 존재했던 셈이다.

그리자이유라는 개념은 미술사에서 오랫동안 누락되어 왔으나 이를 제외하고 중세 유럽 회화를 논하기 어렵다. 여러 구체적인 작품의 예를 통해 그리자이유 기법의 다양한 목적과 효과를 밝힌 미하엘라 크리거에 따르면, 그리자이유는 중세 이탈리아와 북유럽의 회화와 공예, 이를테면 스테인드글라스, 필사본, 프레스코, 템페라, 유화 등에 다양하게 활용되었다. 우선 그리자이유는 금속과 절제를 강조했던 교단에서 제작한 유리 공예처럼 종교적 목적에서 쓰이기도 했다. 예를 들어 12세기에 제작된 시토회 수도원의 스테인드글라스는 서구 미술에서 가장 오래된 그리자이유 형식을 보여준다 [도 1]. 여기에서 우리는 순수한 빛을 강조하기 위해 다채로운 색채 대신에 회색조로 처리한 사례를 확인할 수 있다. 또한 경제적이고 실질적인 이유에서 그리자이유가 도입되기도 했다. 다시 말해서 한 가지 색을 사용함으로써 비용이 절감되고 신속한 제작이 가능하며 숙련도가 부족한 장인도 비교적 쉽게 작업할 수 있다는 장점을 지니고 있었기 때문이다.

11) Pliny, *Natural History, Volume IX: Books 33-35*, trans. H. Rackham (Cambridge, MA: Harvard University Press 1961), pp. 271-273과 pp. 371-373 참조.



[도 1] 그리자이유 스테인드글라스, 12세기,
프랑스 오바진수도원



[도 2] 만테냐, <솔로몬의 심판>, 1495년 경,
캔버스에 템페라, 46.5×37cm, 루브르박물관

하지만 이와 정반대로, 호화 채색 필사본에 그리자이유가 쓰였던 경우도 있다.¹²⁾ 가장 대표적인 사례로는 프랑스 왕비 잔 데브뢰(Jeanne d'Évreux)를 위해 제작한 장 뤼셀(Jean Pucelle, c. 1300-1355)의 시도서(時禱書) 그리자이유 삽화를 들 수 있다. 뤼셀의 그리자이유는 인물 형상을 섬세하게 처리하고 있다는 양식적 특징을 보여준다. 시도서의 또 다른 사례인 랭부르 형제의 작품 <베리 공작의 매우 호화로운 기도서 *Très Riches Heures du Duc de Berry*>(c. 1412-1416)에서도 십자가형에 처해진 예수를 그리거나 밤을 묘사한 장면에서 부분적으로 그리자이유가 활용되고 있음을 확인할 수 있다.¹³⁾ 두 사례 모두에서 그리자이유는 개인용 기도서라는 제작목적에 맞게 종교적 경건함과 명상적 의미를 더하는 데 쓰이고 있다.

르네상스 시대에 그리자이유 기법을 사용하여 회화사를 빛낸 인물은 바르부르크가 연구하기도 했던 안드레아 만테냐(Andrea Mantegna, c. 1431-1506)다.

12) Michaela Krieger, *Grisaille als Metapher: Zum Entstehen der Peinture en Camaieu im frühen 14. Jahrhundert* (Wien: Verlag Holzhausen 1995), pp. 8-17.

13) J. Patrice Marandel et al., *Gray is the Color: An Exhibition of Grisaille painting X^{III}th - X^Xth Centuries* (Houston, Texas: Rice Museum 1974), p. 10.

<솔로몬의 심판> [도 2]에서 보이는 바대로 그의 작품 가운데에는 하나의 색조를 사용하여 마치 부조처럼 보이도록 그려진 것이 여러 점 존재한다. 만테냐는 고고학과 고전에 정통하였고 윤곽선 위주의 엄격한 사실 표현을 전개했던 화가였다. 특히 고대의 조각상을 모범으로 삼아서 깊이 연구했으므로, 살아있는 육체보다도 돌을 연상시키는 양식을 확립했다. 그리하여 바자리는 만테냐의 화풍을 ‘돌과 같이 단단한 화풍’이라고 기록하기도 했다.¹⁴⁾ 이처럼 르네상스 화가들은 조각이나 건축처럼 보이게 하려는 일종의 눈속임 효과를 내기 위한 벽화 기법으로 그리자이유를 동원했다. 조토의 <선과 악의 알레고리>(1306), 마사초의 <성삼위일체>(1425)와 미켈란젤로의 시스틴예배당 천장화(1508-1512)의 일부에서 그 대표적인 사례를 찾을 수 있다. 이는 회화와 조각 장르 간 비교, 즉 파라고네(Paragóne)의 문제와 관련되는 것이기도 했다. 다시 말해 르네상스 화가들은 조각이나 건축의 효과를 낼 수 있는 회화적 기술의 탁월성을 증명하고자 했던 것이다. 이 기법은 건축이나 조각을 재현하는 건축물의 벽을 장식하는 데 흔히 사용되었다.

한편 북유럽 삼면 제단화에서는 화면 중심부의 이야기 전달 부분과 구분하여 패널의 가장자리나 바깥쪽 부분을 그리자이유로 그리기도 했다. 이를테면 안반 아이크의 <젠트제단화>(1425-1450)에서 천사나 성인을 묘사한 패널이나 히에로니무스 보슈의 <쾌락의 정원>(1495-1505)의 바깥 패널에 세계 창조를 그린 장면이 그 사례다. 그러나 이와 다르게 단독적인 그리자이유 작품도 존재한다. 16세기 플랑드르를 대표하는 화가 피터르 브뤼헬은 그리자이유 기법으로 그린 소형 패널화 3점, <성모마리아의 죽음>(c. 1562-1565), <세 명의 군인>(1568), <간음한 여인과 예수>(c. 1597-1598)를 남기고 있다. 각각 독립적인 작품이라는 점에서 당시의 그리자이유로서는 희귀한 사례다. 이 그림들은 브뤼헬의 탁월한 회화적 기량을 증명하며, 특히 런던의 코틀드갤러리가 소장한 <간음한 여인과 예수>는 브뤼헬 사후에도 한동안 유족이 보관하고 있었다는 사실을 고려할 때 화가 개인의 명상과 감상을 목적으로 한 그림으로 보인다.¹⁵⁾

14) 난조 마모루, 『테생으로 본 미술사』, 고경래 옮김 (예경 2006), pp. 88-91.

그런가하면 17세기의 루벤스, 램브란트와 19세기 앵그르는 작품 제작 준비 단계에서 예비 작업 혹은 밑그림 용도로 그리자이유를 활용했다. 이후 19세기 후반에 이르러서는 흑백 사진이 유행하면서 그리자이유가 보다 개념적인 패러다임으로 전환된다.¹⁶⁾ 회색은 사과의 전개와 표면의 탐색을 용이하게 만들었고 색의 부재는 오히려 색에 대해 숙고하는 기회를 제공했다. 이와 더불어 회색은 진지함, 심각함, 고요, 우아, 중립, 객관성, 우울, 소외 등과 같은 폭넓은 정신적, 심리적 스펙트럼을 나타내는데 쓰였다. 또한 회색은 산업화와 모더니티를 표현하는 색이기도 했다.

20세기로 들어오면서 조형의 본질과 형태 탐구에 천착했던 화가들 역시 회색을 선택했다. 우선 형태의 문제에 집중하기 위해 색채를 제한했던 피카소와 브라크의 분석적 입체주의 시기 작품을 떠올릴 수 있겠다. 이탈리아의 화가 조르조 모란디의 <정물> 연작에서도 이를 확인할 수 있다. 테이블에 놓인 도자기, 병 등을 단순하고 절제된 화면에 담은 모란디의 회색 정물화는 우리의 시선을 사물의 형태 자체로 조용히 이끈다. 그런가하면 ‘그리자이유’라는 별명으로 불릴 만큼 회색에 매달렸던 조각가 자코메티도 있다. 쉽게 포착되지 않는 리얼리티와 재현 불가능성을 고민하면서 끊임없이 선을 그리고 지우길 반복했던 그는 1950-1960년대에 아내와 동생, 연인 등 주변 인물들을 그린 다수의 인상적 초상화를 남겼다. 화가에 의해 언제나 그들 모두는 회색의 바다에 잠긴다. 자코메티의 화폭에서는 인물도, 배경도 항상 회색이다.¹⁷⁾ 또한 19세기의 고양이 그려냈듯, 피카소의 화폭에

15) 코톨드갤러리는 2016년 2월 4일부터 5월 8일까지 브뤼헬의 그리자이유 관련 전시를 개최했다. 이 작품에 대한 구체적인 설명은 다음을 참조. Karen Serres, *Bruegel in Black and White: Three Grisailles Reunited* (London: The Courtauld Gallery 2016), pp. 30-37.

16) 전시 <Grisaille>(2011) 관련 홍보 자료 참조. 룩상부르앤다안갤러리에서 기획한 이 전시는 16세기 알브레히트 뒤러 공방에서 제작된 그리자이유 패널을 포함하여 피카소, 세자르, 리히터 등의 작품 30점을 선보였다. 보다 자세한 내용은 갤러리 홈페이지를 참조할 것. <http://www.luxembourgdayan.com/exhibitions/29/works/>.

17) Frances Guerin, *The Truth is Always Grey: A History of Modernist painting* (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press 2018), p. 98 (DOI: 10.5749/j.ctt212174q).

서 회색은 정치적, 역사적 주제와 결부되기도 했다. 그 가장 대표적인 사례로 독일군의 무차별 폭격을 고발한 <게르니카>(1937)를 들 수 있겠다.

이처럼 그리자이유 기법이 처음 형성된 것으로 추정되는 12세기부터 전성기였던 15세기를 거쳐 20세기 전반에 이르기까지 다양한 제작 목적이나 효과와 관련되는 회색 회화의 사례를 찾아볼 수 있다. 이러한 그리자이유 이미지를 폭넓게 수용하려면 우선적으로 회색을 다채로운 리얼리티의 결핍이라고 여겨온 부정적인 인식을 수정해야할 것이다.¹⁸⁾ 이를테면 그리자이유에 관해 흔히 반복되어온 경제적 관점에서의 논의, 즉 값싼 안료라는 평가는 귀중한 삽화로 인정받았던 장 뷔셀이나 랭부르 형제의 그리자이유를 고려할 때 그 타당성을 온전히 인정받을 수 없다. 그런가하면 다색 스테인드글라스 대신에 선택된 그리자이유 스테인드글라스는 교회 공간을 순수한 빛으로 채움으로써 영적 풍요로움을 상징한다고 볼 수 있다. 뿐만 아니라 숙련도가 부족한 장인들도 그리자이유를 쉽게 제작할 수 있었다는 견해도 재고찰되어야 한다. 만테냐나 안 반 아이크, 보슈, 브뤼헬 등의 세련된 그리자이유가 화가의 탁월한 역량을 증명한다는 사실은 의심의 여지가 없기 때문이다.

III. 바르부르크의 그리자이유 개념

바르부르크가 그리자이유 개념에 관한 체계적인 논문을 남기고 있는 것은 아니다. 그의 학문 세계 전체를 조망할 때, 이 단어는 몇몇 글과 메모에 흩어져 있는 단편적 상태로 등장한다. 그러나 그리자이유 관련 기록이 말년까지 이어지는 것으로 볼 때, 이에 대한 그의 사색의 깊이를 짐작할 수 있다. 서론에서 언급했던 바대로, 그리자이유와 연관하여 살펴보아야할 바르부르크의 텍스트는 프란체스코 사세티에 관한 1907년 논문, <므네모시네> 표제어, 그리고 1928-1929년의

18) Ch. Schoell-Glass, "En Grisaille-Painting Difference", p. 200.

그리자이유 관련 노트 등이다.

무엇보다도 그리자이유에 대한 바르부르크의 관심을 촉발시킨 배경은 무엇일까? 이를 확인하기 위해서는 바르부르크의 글에서 그리자이유 개념이 처음 등장하는 시점을 검토해야할 것이다. 이러한 맥락에서 짚고 넘어가야할 바르부르크의 논문이 바로 「프란체스코 사세티의 유언」이다. 이 글에서 바르부르크는 피렌체의 명망 높은 은행가였으며 상인이었던 인물 프란체스코 사세티(Francesco Sassetti, 1421-1490)에 주목하고 있는데, 이 내용은 추후 <므네모시네> 패널 44번, 45번과 연관되고 있기도 하다 [도 3, 도 4].



[도 3] 프란체스코 사세티의 무덤



[도 4] 바르부르크의 <므네모시네> 패널 44

바르부르크는 프란체스코 사세티가 자식에게 남긴 문서를 발굴하여 연구한다. 그는 자기 가문의 역사에 대해 쓰고 있는 사세티의 노트를 통해 초기 르네상스 피렌체의 교양인이자 세속적인 개인의 심리를 밝히고자 했다. 다시 말해 당대에 성공한 상인으로서 메디치 가문과도 긴밀한 관계에 있던 프란체스코 사세티가 중세와 근대 사이의 전환점에 놓인 인물이었다는 점에 주목한다. 이 논문의 내용에 따르면 사세티는 자신의 무덤을 성 프란체스코 전설로 장식하려던 욕망 때문에 산타마리아노벨라성당의 수사들과 갈등을 겪는다. 그곳 수사들이 도미니크회 소속이었으므로 프란체스코 성인을 주제로 그림 그리는 일에 반대했던 것이다.

또한 사세티는 독실한 기독교인이면서도 이교도적인 고대의 포르투나(Fortuna)¹⁹⁾ 여신을 믿는 혼성적인 존재다. 그는 자신이 두 극단 사이에서 동요하고 있다는 것을 의식하고 있었고 새로운 윤리적 평형 상태를 소망했다.

바르부르크는 이 논문의 끝부분에서 그리자이유를 논한다. 화가 기를란다요가 사세티의 무덤에 고대적인 장면을 그렸는데, 그것은 로마의 주화에 나왔던 도상을 모방했다는 것이다. 하지만 기를란다요는 고대의 인물들을 프란체스코 성인의 이야기에 등장하는 신성한 인물들과 경쟁시키길 원하지 않았으므로 이를 그리자이유로 그렸다. 바르부르크는 바로 이 사실에 관심을 기울인다. 그리자이유 기법으로 그려진 고대의 인물은 시간상 먼 세계로부터 온 존재로 구별되어 다르게 보였다.²⁰⁾ 바르부르크의 문장을 그대로 옮기자면, “그리자이유로 그려진 인물의 도상학적 위치는 분명하다. 그것은 에너지 균형의 상징”²¹⁾인 것이다.

이와 같이 바르부르크는 그리자이유를 단순한 조형적 기법이 아니라 절제, 균형과 관련된 정신적 의미로 확장시키고 있음을 알 수 있다. 여기에서 등장하는 ‘균형의 심리학(Ausgleichspsychologie; psychology of equilibrium)’²²⁾은 바르부르크의 1920년 논문 「루터시대의 문자와 이미지에 나타난 이교도적-고대적 예언 *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten*」에 처음 등장하는 ‘사유공간’ 개념과도 무관하지 않다. 사유공간이란, 진중하고 균형 잡힌 사고를 위해 획득해야 하는 하나의 잠재적 공간을 뜻하는 것으로 주체와 객체 사이에 필요한 거리를 말한다. 이 개념은 조현증 발병으로 크로이츨링엔 요양원에 머

19) ‘운’ 혹은 ‘우연’을 인격화한 여신으로 그리스의 티케와 동일시된다. 로마 시대에 인기가 높았으며, 인간의 삶을 조종한다는 의미에서 키와 풍요의 뿔을 가진 모습으로 형상화되었다. 피에르 그리말, 『그리스 로마신화 사전』, 최애리 외 옮김 (열린책들 2009), p. 540과 p. 593 참조.

20) E. H. Gombrich, *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, p. 176.

21) Aby Warburg, *Werke in einem Band*, hrsg. von Martin Treml et al. (Berlin: Suhrkamp 2010), p. 275.

22) Edgar Wind, “Warburg’s Concept of Kulturwissenschaft”, in: *The Eloquence of Symbols: Studies in Humanist Art*, ed. by Jaynie Anderson (New York: Oxford University Press 1993), pp. 21-35, p. 26.

무르고 있었던 바르부르크가 자신의 정신력 회복을 증명하기 위해 진행했던, 이른 바 뱀 의식 강연²³⁾에서도 강조되었던 것이다. 1923년 강연 원고 「북아메리카 푸에블로 인디언 지역의 이미지 *Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika*」의 마지막 부분에서 바르부르크는 기계 문명이 거리감을 파괴하고, 이로 인해 예배공간이나 사유공간이 사라져가고 있는 데 대한 우려감을 표하고 있다. 그는 번개에서 전기를 이끌어냈던 프랭클린, 비행기 제작자 라이트 형제를 각각 프로메테우스와 이카루스에 비유하면서 다음과 같이 주장한다.

현대적 프로메테우스와 현대적 이카루스, 번개를 잡은 자 프랭클린과 조종이 가능한 비행선을 발명한 라이트 형제는 지구를 다시 혼돈에 빠지도록 위협하는 치명적 결과를 초래한 거리감 파괴자들(Ferngefühl-Zerstörer)이다. 전보와 전화는 세계 질서를 파괴한다. 정신적으로 고양된 인간과 환경의 결합을 위한 투쟁 속에서 신화적 사고와 상징적 사고는 예배공간 또는 사유공간 같은 공간(Raum)을 창조해왔다. 전기로 연결되는 순간적 접촉은 이 공간을 빼앗아버릴 것이다. 절도 있는 인간성이 양심의 억제를 조절하지 않는다면 말이다.²⁴⁾

무엇보다도 바르부르크의 그리자이유 개념과 관련하여 주의 깊게 살펴보아야 하는 것은 <므네모시네>일 것이다. 바르부르크는 검정색 배경 위에 이미지들을 배치하고 이를 집게로 고정하여 언제든 위치 변경이 가능한, 독특한 형식으로 <므네모시네> 패널 구성하고 이를 전시와 강연에 활용했다. 그러나 그의 갑작스런 죽음으로 미완성으로 남겨진 데다, 원래의 패널은 존재하지 않는다. 그럼에도 <므네모시네>는 특유의 매력으로 많은 이들의 꾸준한 관심을 받고 있고 다양한 전시를 통해 여러 차례 조명되었다. 중요한 사실은 바로 <므네모시네> 자체가 혹

23) 바르부르크의 뱀 의식 강연에 관한 연구로는 다음 논문을 참조: 신승철, 「너는 살아있고 나를 해할 수 없다: 아비 바부르크의 사유공간과 이미지」, 『미학예술학연구』, vol. 52 (2017), pp. 3-39 (DOI: 10.17527/JASA.52.0.01).

24) A. Warburg, *Werke in einem Band*, p. 561.

백 복제 이미지로 제작되었다는 것이다. 흑백 이미지 또는 회색조 이미지는 그리자이유 형식이며, 이는 바르부르크가 반복해서 논의했던 바이기도 하다. 매우 흥미로운 사실은 바르부르크가 미술사 강연에 환등기(laterna magica)를 활용한 컬러 슬라이드 프로젝션을 최초로 도입²⁵⁾하면서 <므네모시네> 패널 제작에 흑백 이미지의 조합을 선택했다는 점이다.

이러한 <므네모시네>의 형식은 『상상의 박물관 *Le Musée Imaginaire*』에 나오는 흑백 사진에 관한 앙드레 말로(André Malraux, 1901-1976)의 언급과 연결시켜서 볼 수 있다. 말로는 흑백 사진이, 사진이 재현하는 대상들을 ‘접근시킨다(rapporte)’고 주장한다.²⁶⁾ 이는 <므네모시네>에서 바르부르크가 흑백 사진을 통해 모방하거나 재창조하고 있는 그리자이유 기법의 효과다. 다시 말해서 <므네모시네>의 그리자이유 형식을 통해 고대부터 현대까지 완전히 다른 시대에 속하는 여러 예술가들이 제작한, 각기 다른 주제의, 다양한 매체의 예술작품 혹은 여타 이미지들이 비교나 은유, 최소한 숙고의 대상이 되기에 충분할 만큼 유사하게 보일 수 있다는 것이다.²⁷⁾ 뿐만 아니라 주의를 분산시키는 색이 배제됨으로써 형태 자체에 대한 집중도가 높아졌다.

다음으로 <므네모시네>의 내용적 측면과 관련하여 이야기해 보자면, 표제어 가운데 그리자이유라는 단어가 여러 차례 등장하는 것을 발견할 수 있다. <므네모시네> 가운데 그리자이유 개념이 제시된 패널은 37번, 44번, 45번, 49번이다. 패널 37번 관련 표제어에는 “그리자이유 = 그려진 조각(Grisaille = Gemalte Plastik)”²⁸⁾이 포함된다. 이는 본래 그리자이유가 조각이나 건축 효과를 내기 위한 회화 기법으로 쓰였다는 사실을 재차 상기시킨다. 바르부르크의 표현을 빌자면,

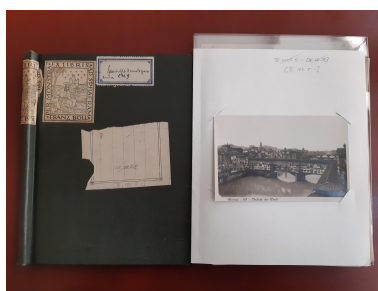
25) Thomas Hensel, “The Mediality of Art History: Aby Warburg and Photography”, in: *Lieber Aby Warburg. Was tun mit Bildern?*, hrsg. von Eva Schmidt (Siegen: Museum für Gegenwartskunst Siegen 2012), p. 60.

26) André Marlaux, *Le Musée Imaginaire* (Paris: Gallimard 2006), p. 96.

27) Ch. Johnson, *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*, p. 95.

28) A. Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne. Gesammelte Schriften II.1.* (Berlin: Akademie Verlag 2003), p. 64.

조각처럼 보이게 그린 그리자이유에서 “회화와 조각 사이 갈등(Konflikt zwischen Malerei u. Plastik)”²⁹⁾이 드러난다. 패널 44번에는 “허용의 첫 단계로서의 그리자이유”³⁰⁾, 패널 45번에서는 “유형학적 그리자이유로부터 나타난”³¹⁾, 패널 49번에는 “‘메타포 같은’ 거리두기로서 그리자이유”³²⁾라고 기록되어 있다. 이와 같이 <므네모시네> 표제어는 별도의 설명 없이 마치 아포리즘처럼 제시되고 있으므로 분명한 의미 전달을 기대하기 어렵다. 하지만 한 가지 분명한 것은 표제어로 여러 번 반복될 정도로 그리자이유가 <므네모시네>에서 중요한 비중을 차지하고 있는 개념이라는 사실이다.



[도 5] 바르부르크의 그리자이유 관련 메모가 담긴 파일의 표지,
런던 바르부르크아카이브

현재 런던 바르부르크연구소의 아카이브에서 찾아볼 수 있는 그리자이유 관련 기록은 바르부르크가 말년에 남긴 메모들이다 [도 5]. 고프리치가 바르부르크 전기에서 ‘그리자이유 노트북’이라고 칭한 것이 바로 이것이다. 바르부르크가 1928년 12월 26일부터 1929년 7월 22일까지 작성한 낱장의 종이들을 서류철에 모은 것으로, 1929년 10월 26일 갑작스런 심장 발작으로 세상을 뜨기 약 3개월 전까지

29) WIA III.102.5.3.[33]. (런던 바르부르크아카이브의 표기 원칙에 따름).

30) A. Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne. Gesammelte Schriften II.1.*, p. 80.

31) A. Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne. Gesammelte Schriften II.1.*, p. 82.

32) A. Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne. Gesammelte Schriften II.1.*, p. 90.

의 기록이다. 그리자이유 관련 메모는 ‘Grisaille Typologie’라고 적혀 있는 종이로 부터 시작되어 몇 페이지에 걸쳐 이어진다. 그러나 아무런 이음새 없이 조각난 상태로 낱낱이 흩어져 있다. 바르부르크의 학문세계에서 쉽게 발견되는 파편적인 성격을 잘 드러내는 글들인 것이다. 그 가운데 1929년 6월 3일 메모에는 “조각처럼 보이게 그리는 그리자이유는 집단기억의 세계”³³⁾, 7월 14일 메모에는 “그리자이유는 기억의 사유공간 설정이라는 독특한 시스템을 가능하게 한다.”³⁴⁾라고 적혀있다.

그는 또 다른 <므네모시네> 관련 노트에도 “문화기능으로서 사유공간의 창조(Denkraumschöpfung als Kulturfunktion)”라고 쓰고 있으며, 다음과 같은 자기 성찰적 기록을 남긴다.

심리 역사학자(Psychohistoriker)로서 스스로를 되돌아볼 때, 나는 이미지로부터 서구의 정신분열증을 읽어내고자 하는 것 같다는 생각이 든다. 한편으로는 광적인 님프, 다른 한편으로는 우울에 빠져있는 강의 신이 양극으로 존재하며, 섬세한 감수성을 지닌 나 자신의 행동 양식을 그 중간에서 발견하려고 애쓰고 있다. 오랫동안 대조를 이루어온 활동적 삶(Vita aktiva)과 명상적 삶(vita kontemplativa).³⁵⁾

여기에서 확인할 수 있는 바대로 바르부르크는 줄곧 양극점 사이에서 동요하는 상태에 주목한다. 양극성의 구도는 그가 탐구한 학문적 대상 안에서만 발견되는 것이 아니라 그의 삶 자체에도 적용되는 것이었다. 그리고 그리자이유는 그에게 하나의 극단과 또 다른 극단 사이에서 획득된 하나의 균형(poise)이었다.³⁶⁾

33) WIA III.102.5.3.[29]. (런던 바르부르크아카이브의 표기 원칙에 따름).

34) WIA III.102.5.3.[43]. (런던 바르부르크아카이브의 표기 원칙에 따름).

35) A. Warburg, *Werke in einem Band*, pp. 644-645.

36) Margaret Iversen, “Retrieving Warburg’s Tradition”, in: *The Art of Art History: A Critical Anthology*, ed. by Donald Preziosi (Oxford; New York: Oxford University Press 1998), pp. 215-225, p. 221.

바르부르크가 말년에 작성한 그리자이유 관련 노트에서 발견되는 문구 중 하나는 “예술적 자기-절제 행위로서 그리자이유-인간의 창조”³⁷⁾다. 미출간된 도서관 일지에도 “사유공간을 확보하기 위한 투쟁 속 단계”³⁸⁾라고 적고 있다. 이처럼 바르부르크는 회화적 기법인 그리자이유를 절제(Sophrosyne) 혹은 이론적 사색의 개념과 연관시키거나 고대를 전승하는 문제와 연관시키고 있음을 알 수 있다. 고대로부터 계승된 격양된 인간 몸짓의 표현 형식인 파토스포르멜(Pathosformel)에 관심을 가졌던 바르부르크에게 그리자이유는 바로 격정과 절제 사이에서 에너지를 조정하는 기법이였다.

IV. 그리자이유의 현재성

나날이 발전해가는 영상 미디어 기술은 놀랄 만큼 생생한 충천연색 화면을 우리 눈앞에 펼쳐 놓는다. 날렵한 디자인의 평면 TV가 마치 명화처럼 거실 벽에 걸리는가하면 도심 속 전광판과 미디어 파사드는 행인들의 시선을 붙든다. 이처럼 다채로운 고해상도 이미지가 범람하는 가운데에서 회색 이미지를 생산하고, 또 이를 바라본다는 것은 어떤 의미가 있을까?

바르부르크의 그리자이유에 대한 논의를 통해서 그리자이유의 현재성을 모색하고 동시대 이미지 분석에 그리자이유 개념을 적용할 수 있는 가능성을 타진하는 과정에서 다양한 국내외 전시와 작품 사례를 찾아볼 수 있었다. 그리자이유와 관련하여 기억할 만한 최초의 전시는 1974년 텍사스 휴스턴의 라이스미술관에서 열린 《Gray is the Color》였다. 13세기부터 20세기까지의 작품을 망라한 이 전시에서 처음으로 그리자이유를 현대미술과 연관짓는 시도가 이루어졌으며, 이

37) E. Gombrich, *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, p. 247과 Sierck, *Foto, Kino und Computer: Aby Warburg als Medientheoretiker*, p 76.

38) Tagebücher der K.B.W. (MS), *London, Archive of the Warburg Institute*, vol. 9. 69 (Schoell-Glass, “En Grisaille-Painting Difference”, p. 204에서 재인용).

후 1980년 파리, 1986년 브뤼셀에서는 필사본 삽화를 다룬 전시가 열렸다.³⁹⁾ 그밖에도 2007년과 2008년 시카고아트인스티튜트와 뉴욕 메트로폴리탄미술관에서 열렸던 《Jasper Johns: Gray》, 2011년 런던과 뉴욕의 록상부르엔다얀갤러리에서 열린 《Grisaille》와 2013년 그리스 아테네의 조지예코노무컬렉션에서 열린 《En Grisaille Nowadays》, 2013년-2014년에 베를린 미스반데어로에하우스에서 개최된 《Hauptsache Grau》 등의 전시를 들 수 있다.⁴⁰⁾

동시대의 그리자이유 사례와 관련하여 가장 주목할 만한 미술가는 독일의 게르하르트 리히터(Gerhard Richter, 1932-)일 것이다. 그는 대량 복제와 그로 인하여 진부해져 버린 이미지의 문제에 천착하는 현대미술가 중 한 사람이다.⁴¹⁾ 리

39) Ch. Schoell-Glass, “En Grisaille-Painting Difference”, p. 198. 그리자이유 개념을 최초로 20세기 미술에 적용했던 전시 《Gray is the Color》는 파블로 피카소, 르네 마그리트, 바넷 뉴먼, 제스퍼 존스 등의 작품을 포함했다. 이에 관한 자세한 내용은 이 전시의 도록 참조. Marandel et al., *Gray is the Color: An Exhibition of Grisaille painting XIIIth - XXth Centuries* (1974).

40) 《Jasper Johns: Gray》는 시카고아트인스티튜트와 메트로폴리탄미술관 공동 기획으로 개최되었으며 회색이 제스퍼 존스의 작품 전체에서 차지하는 위상을 다룬 전시였다. 제스퍼 존스의 회화, 조각, 판화, 드로잉 등 1955년부터 2007년까지의 작품 130여 점을 선보였다. 이에 관한 정보는 전시 도록을 참조. James Rondeau et al., *Jasper Johns: Gray* (Chicago: The Art Institute of Chicago, 2007); 2013년 전시인 그리스 조지예코노무컬렉션의 《En Grisaille Nowadays》는 20세기 후반과 21세기 초 회색 회화의 가능성을 탐색한다는 취지로 큐레이터 Skarlet Smatana와 이론가 Frances Guerin의 공동 기획 하에 열렸다. 3개의 섹션, 즉 Painting/Abstract, Identity/Portrait, Landscape/Still life로 구성되었으며 짐 다인, 찰스 레이, 아그네스 마틴 등의 작품이 전시되었다. 보다 자세한 내용은 다음 사이트를 참조할 것. <http://www.thegeorgeeconomoucollection.com/exhibitions/en-grisaille-nowadays/>; 마지막으로 Matthias Bleyl, Michael Fehr, Wita Noack이 공동 기획한 전시 《Hauptsache Grau》는 크게 4개의 파트, 즉 ‘Hauptsache Grau’, ‘Lebendiges Grau’, ‘Farbiges Grau’, ‘Konstruiertes Grau’로 나누어 진행되었으며 요제프 알버스, 셴 스킨리 등, 현대 미술가 50여 명의 작품을 선보였다. 전시와 관련된 자료로는 아래 책을 참조. Matthias Bleyl et al., *Hauptsache Grau* (Berlin: form + zweck Verlag 2013).

41) F. Guerin, *The Truth is Always Grey: A History of Modernist painting*, p. 277.

히터에게 회색 혹은 회색으로 그리는 기법은 중요한 의미를 지닌다. 그는 1960년대 후반부터 2000년대에 이르기까지 꾸준히 회색 추상 회화 연작을 그려왔으며 회색에 대한 특별한 관심을 피력했다.⁴²⁾

리히터의 대표 연작 가운데 하나인 <1977년 10월 18일>(1988) 역시 일종의 그리자이유 회화다. 작품의 제목은 ‘마더마인호프그룹’이라고 불리던 서독의 도시 게릴라 조직 적군파(RAF; Rote Armee Faktion)의 세 멤버, 안드레아스 바더, 구드룬 엔슬린, 얀 칼 라스페가 슈탐하임 감옥에서 사망한 채로 발견된 날을 가리킨다. 그들의 사망 일자를 제목으로 붙인 15점의 연작을 제작한 것이다. 화가는 강한 흑백 대비로 제시되었던 언론 매체의 사진을 회색으로 전환시켰다. 리히터 특유의 화면을 흐리게 처리하는 기법(blurring)과 더불어 회색으로의 변화는 감상자들로 하여금 그 이미지의 진실성을 의심하게 만든다.⁴³⁾ 다시 말해서 거리를 두게 만든다 [도 6].

바르부르크에게 그리자이유가 거리두기 혹은 신중함과 관련하여 중요한 의미를 지닌 기법이었던지, 리히터에게 회색은 중립, 사이 공간(space between)을 표현하는 중요한 색이 된다. <1977년 10월 18일> 연작의 회색은 리히터가 과거를 그리고 있다는 것을 제시하는 양식이기도 하며, 동시에 베르톨트 브레히트의 서사극과 같이 관객과의 거리를 형성하는 방식이기도 하다. 리히터에게 회색은 회화의 본질에 대한 성찰이며 명확한 하나의 의도를 벗어나 대립을 포용하는 기회였다. 회색은 리히터에게 유연하게 흐르는 자유를 부여했으며 회색으로 그림을 그리면서 리히터는 이미지 내부와 외부에 동시에 존재했다.⁴⁴⁾ 리히터는 1975년 한 편지에서 다음과 같이 쓰고 있다.

42) 리히터의 회색회화에 대해서는 다음 논문을 참조. 김보라, 유동성과 상거(相距): 게르하르트 리히터의 회색회화, 『기초조형학연구』 (2016), pp. 97-107.

43) F. Guerin & Rogers Hallas (eds.), *The Image and the Witness: Trauma, Memory and Visual Culture* (London; NewYork: Wallflower Press 2007), p. 117.

44) Mark Stevens, “Gray Matters”, in: *New York Magazine*, 25 (February 2002). <http://nymag.com/nymetro/arts/art/reviews/5700/> 참조.

회색. 그것은 어떠한 선언도 하지 않습니다. 어떤 감정이나 연상 작용도 불러일으키지 않지요. 그것은 보이는 색이라고도, 보이지 않는 색이라고도 할 수 없습니다. 이렇게 눈에 띄지 않는 속성 때문에 회색은 다른 것을 중재하고, 보이게 하는 힘을 갖고 있어요. [...] 회색은 다른 어떤 색들도 갖지 못한 힘, ‘무(nothing)’ 조차 보이게 만드는 힘을 지녔습니다.⁴⁵⁾

그로부터 30년 후인 2004년 어느 인터뷰에서도 회색에 관한 리히터의 언급이 확인된다. 그는 회색 그림이 자신의 사진 회화에서 비롯된 것이며, 회색은 중립을 나타내는 데에 이상적이라고 밝힌다.

회색은 분명 사진 회화(Photo-painting)에서 영감을 받은 것 같습니다. 물론 제가 회색을 중요한 색으로 생각한다는 사실과 관련 있지요. 회색은 무관심, 중립, 침묵을 지키는 것, 체념을 나타내는 데 이상적인 색입니다.⁴⁶⁾

그런가하면 폴란드의 개념미술가 로만 오파카(Roman Opalka, 1931-2011)의 작업도 동시대적 그리자이유 사례로 꼽을 수 있다.⁴⁷⁾ 1965년에 시작된 오파카의 연작은 생을 마감할 때까지 회색 캔버스에 하얀 물감으로 1부터 시작하여 숫자를 연속적으로 적어나가는 컨셉이었다. 숫자를 쓰면서 소리 내어 읽는 퍼포먼스를 병행하고 한 작품이 끝날 때마다 작가 자신의 모습을 사진으로 기록함으로써 시간과 존재를 사유하게 했던 작업이다. 오파카는 바탕색을 칠하는 데에 흰색의 양을 조금씩 추가하여 점차로 캔버스와 그 위에 쓰인 숫자의 구분이 점차로 모호해지는 상태에 도달했다. 이처럼 오파카는 그리자이유 회화와 사진, 숫자를 읊어 나

45) Gerhard Richter, "From a letter to Edy de Wilde, 23 February 1975", in: G. Richter, *Writings 1961-2007*, eds. by Dietmar Elger and Hans Ulrich Obrist (New York: d·a·p 2009), pp. 91-92, p. 92.

46) "Interview with Jan Thorn-Prikker, 2004", in: Gerhard Richter, *Writings 1961-2007*, p. 478.

47) K. Sierek, *Foto, Kino und Computer: Aby Warburg als Medientheoretiker*, p. 62.

가는 자신의 모노톤 목소리를 통해 자기 기록으로서의 미술 작업을 전개한다. 그에게 회색은 절제와 엄격함, 성찰을 의미하는 색상이다. 그의 작업은 바르부르크가 말한 사유공간을 창조하는 그리자이유를 연상시킨다.

물론 영상 작업에도 그리자이유 개념을 연결시켜 볼 수 있을 것이다. 영화 <프란츠>(2016) [도 7]는 제1차 세계대전 직후를 배경으로 하고 있는데, 흑백과 컬러 영상을 교차하여 보여주는 것이 특징적이다. 화면은 때때로 컬러에서 흑백으로, 흑백에서 컬러로 자연스럽게 물 흐르듯 변환된다. 주로 플래시백 장면이나 비극적 순간에 흑백 화면이 펼쳐지는 것이다. 이를 연출한 프랑수아 오종 감독은 한 인터뷰를 통해 영화 준비 단계에서 우연히 발견한 20세기 초 사진 기록들에서 흑백 촬영을 착안했다고 밝혔다. 그는 흑백 영상이 오히려 현실적으로 보일 수 있다는 자신의 견해를 피력하고 있다. 흑백 영상이 삽입된 결과, 영화에는 깊이감과 예술성이 더해졌다.



[도 6] 게르하르트 리히터, <장례식>, 1988



[도 7] 영화 <프란츠>의 포스터, 2016

또한 국내 예술가의 작업으로는 조덕현, 최진욱의 회색 회화와 장민승, 오멸의 흑백 사진과 영상을 주목할 만하다. 조덕현은 연필과 콩테를 이용하여 역사 속 인물의 초상 사진을 캔버스 위로 정밀하게 옮겨내고, 최진욱은 <그림의 시작>(1990) 등에서 개념적인 회화작업을 위해 회색을 선택한다. 흑백 사진 <Black Sunset>(2012-2017)으로 원초성과 본질을 사유하게 만드는 장민승은 설치작업 <보이스리스(Voiceless)>(2014)에서도 흑백 영상과 판화를 활용한다. 이를 통해

침묵 속에서 펼쳐지는 몸짓 언어를 제시하고 세월호 사건에 대한 강렬한 애도의 감정을 보여주었다. 그런가하면 오멸은 흑백 영화 <지슬>(2012)에 4.3이라는 뼈아픈 역사를 제주의 자연과 함께 담아낸다. 이처럼 동시대 이미지 생산자들은 기억과 회고를 목적으로, 혹은 절제와 관념을 나타내기 위해서 그리자이유를 도입했고, 이야기나 사건, 형태에 집중하기 위해 회색으로 표현했다. 이처럼 동시대 시각문화의 다양한 사례를 바르부르크의 그리자이유 개념이 지닌 다층적 함의(사유공간, 집단기억, 균형, 절제, 거리두기 등)와 더불어 살펴봄으로써 그 개념의 현재성과 적용 가능성을 모색할 수 있다. 나아가 회색에 대한 기존의 인식 자체를 비판적으로 바라볼 기회를 제공한다.

V. 나오며

서론에서 밝혔던 바대로, 본래 이 논문은 바르부르크의 그리자이유 개념과 그리자이유의 현재성에 대한 관심에서 출발했다. 연구를 진행하는 가운데 근래에 해외에서도 그리자이유 혹은 회색조 회화에 관한 관심이 높아지고 있으며 관련 전시와 연구가 잇달아 전개되고 있음을 확인할 수 있었다. 그 중 가장 최근 사례로는 2017년 런던 내셔널갤러리에서 개최된 전시 《Monochrome: Painting in Black and White》⁴⁸⁾와 오하이오주립대학 웨스너시각예술센터에서 열린 《Gray Matters》, 프란체스 게린(Frances Guerin)의 단행본 *The Truth is Always Grey: A History of Modernist painting*(2018)을 들 수 있다. 특히 영화이론가 게린의 책은 회색을 모티브로 한 현대 회화의 사례를 폭넓게 다루고 있는 연구로서 좋은 참조가 된다. 이 책에서 그녀는 회색이 역동적이면서도 복합적인 색이라는 주장

48) 《Monochrome: Painting in Black and White》(2017.10.30-2018.2.18)의 순회 전시 《Black & White: Von Dürer bis Eliasson》(2018.3.22-2018.7.15)가 독일 뒤셀도르프 무제움쿤스트팔라스트에서 열렸다. 자세한 내용은 런던 전시에 맞춰 출간된 도록 참조: Packer and Sliwka, *Monochrome: Painting in Black and White* (2017).

을 펼치고 있다.⁴⁹⁾

지금까지 논의된 핵심적 내용을 다음과 같이 요약, 정리할 수 있을 것이다. 첫째, 회색 혹은 회색조의 단색으로 그리는 그리자이유 기법은 중세 후기부터 서양 미술에서 사용된 기법이며 스테인드글라스, 필사본 삽화, 프레스코, 유화 등 다방면에 도입되었다. 그리자이유는 저렴한 제작비용, 비교적 단순한 기법이라는 특징을 지녔으므로 절제와 금욕, 엄격함을 강조하는 종교미술에 빈번하게 활용되었다. 뿐만 아니라 예비 작업이나 구상 단계에서 밑그림으로 활용되기도 했다. 하지만 프랑스 고급 필사본이나 완성도 높은 단독 작업에도 사용되었던 예외적인 사례 역시 존재한다. 바르부르크도 지적했던 것처럼 그리자이유는 파라고네와 연결되며 즉 다른 예술 장르와의 관계, 이를테면 조각, 판화, 사진, 영화가 회화에 끼친 영향과 더불어 파악해야 하는 주제다⁵⁰⁾.

둘째, 말년의 바르부르크는 노트를 통해 그리자이유에 대한 단상을 남기고 있다. 이는 그리자이유 개념에 대한 그의 사색이 얼마나 깊었는지를 보여주는 동시에 그의 이미지 이해 방식을 반영한다. 다시 말해 바르부르크의 그리자이유는 거리두기와 절제, 중용을 뜻하며 이는 그의 학문 세계 전체와 연관 맺는 사유공간 개념과 연관시켜 볼 수 있는 것이다. 바르부르크는 미술사학자로서의 본격적인 활동을 시작하면서 초기 르네상스 미술에 관심을 가졌으며, 기를란다요, 만테냐 등의 화가들이 고대적인 것을 모방하기 위해 사용한 회화 기법인 그리자이유에 주목하여 이를 균형의 심리학과 연결시켰다. 초기 르네상스의 전개에서 가장 특징적인 것은 고대의 파토스포르멜이 주는 자극적인 힘에 가장 큰 관심을 보였던 시대였으면서도 그것을 이미지로 수용함에 있어서는 거리를 두는 그리자이유라는 재현 방식을 채택했다는 사실이었다.⁵¹⁾ 사실상 균형은 중세와 근대, 비이성과 이성 사이에서 모순적 성격을 드러냈던 르네상스인 사세티 뿐만 아니라 그의

49) F. Guerin, *The Truth is Always Grey: A History of Modernist painting*, pp. 6-7
내용 참조.

50) L. Packer and J. Sliwka, *Monochrome: Painting in Black and White*, p. 15.

51) E. Wind, "Warburg's Concept of Kulturwissenschaft", p. 32.

심리를 연구했던 바르부르크 자신의 지향점이었다. 이미지를 “상반되는 힘들의 구체화”⁵²⁾로 보았던 바르부르크는 평생의 연구를 집대성한 말년의 프로젝트 <므네 모시네>도 일종의 그리자이유 형식으로 제작했다.

마지막으로, 바르부르크의 그리자이유와 관련하여 동시대 예술의 사례를 살펴해보았다. 게르하르트 리히터와 로만 오팔카의 회화, 프랑수아 오종의 영화, 그리고 국내의 몇몇 사례를 통해 확인한 것과 같이 매체나 제작목적은 달라졌지만 21세기에도 그리자이유 이미지는 계속되고 있다. ‘이미지 사유자(Bilderdenker)’ 바르부르크에게 그리자이유는 단순 기법의 차원을 넘어 능동적인 이미지 읽기와 연관된 핵심 단어였듯, 이론과 개념을 강조하는 동시대 예술에서 회색은 중요한 역할을 한다. 그리자이유는 침묵에 가까운 이미지로서, 우리가 세상을 바라보는 방식에 대해 다시금 되돌아보게 만든다. 또한 색의 부재를 통해 오히려 색을 생각하게 하는 회색의 표현적인 힘에 대해 생각하게 한다. 시각적 풍부함과 개념적 가능성을 지닌 회색은 역설적이다. 그것은 아무 것도 아니면서 모든 것이다. 오랫동안 저평가 받아왔으며, 쉽게 규정할 수 없는 회색의 본성은 현실을 반영하고 진실을 포함한다.⁵³⁾ 앙드레 지드의 말대로 진실의 색은 회색일지 모른다.

52) E. H. Gombrich, *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, p. ix.

53) Annika Weise, “P.S. Externes Grau”, in: *Hauptsache Grau*, Matthias Bleyl et al., (Berlin: form + zweck Verlag, 2013), pp. 299-311, p. 310.

* 논문투고일: 2018년 8월 15일 / 심사기간: 2018년 8월 16일-2018년 9월 8일 / 최종게재 확정일: 2018년 9월 15일.

참고문헌

- 김보라, 「유동성과 상거(相距): 게르하르트 리히터의 회색회화」, 『기초조형학연구』, Vol. 17. No. 5. 한국기초조형학회, 2016, pp. 97-107.
- _____, 「아비 바르부르크의 문화이론 연구 - <이미지 아틀라스 르네모시네>에 나타난 ‘사회적 기억’과 ‘사유공간’ 개념을 중심으로」, 홍익대학교 대학원 미술학과 2014.
- 난조 마모루, 『데생으로 본 미술사』, 고경래 옮김, 예경 2006.
- 레온 바티스타 알베르티, 『알베르티의 회화론』, 노성두 옮김, 사계절 1998.
- 신승철, 「너는 살아있고 나를 해할 수 없다: 아비 바르부르크의 사유공간과 이미지」, 『미학예술학연구』, Vol. 52, 2017, pp. 3-39 (DOI: 10.17527/JASA.52.0.01).
- 요한 볼프강 폰 괴테, 『색채론』, 장희창 외 옮김, 민음사 2003.
- 피에르 그리말, 『그리스 로마신화 사전』, 최애리 외 옮김, 열린책들 2009.
- Bleyl, Matthias et al., *Hauptsache Grau*, Berlin: form + zweck Verlag 2013.
- Blumenröder, Sabine, *Andrea Mantegna - die Grisailen: Malerei, Geschichte und antike Kunst im Paragone des Quattrocento*, Berlin: Gebr. Mann Verlag 2008.
- Buchloh, Benjamin H.D. et al, *Gerhard Richter Atlas-The Reader*, Whitechapel Gallery 2012 (2003).
- _____, *October Files: Gerhard Richter*, Cambridge, MA: The MIT Press 2009.
- _____, *Gerhard Richter: Eight Gray*, New York: Solomon R. Guggenheim Foundation, NY 2002.
- Didi-Huberman, Georges, *The Surviving Image - Phantoms of Time and of Phantoms: Aby Warburg's History of Art*, trans Harvey Mendelsohn, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press 2017.
- Elger, Dietmar & Obrist, Hans Ulrich (eds.), *Gerhard Richter Writings 1961-2007*, New York: d·a·p 2009.

- Gombrich, Ernst H., *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, Oxford: Phaidon 1986 (1970).
- Guerin, Frances, *The Truth is Always Grey: A History of Modernist painting*, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press 2018 (DOI: doi.org/10.5749/j.ctt212174q).
- Guerin, Frances & Hallas, Roger (eds.), *The Image and the Witness: Trauma, Memory and Visual Culture*, London; New York: Wallflower Press 2007.
- Johnson, Christopher D., *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*, New York: Cornell University Press 2012 (DOI: 10.7591/cornell/9780801477423.001.0001).
- Krieger, Michaela, *Grisaille als Metapher: Zum Entstehen der Peinture en Camaieu im frühen 14. Jahrhundert*, Wien: Verlag Holzhausen 1995.
- Marandel, J. Patrice et al., *Gray is the Color: An Exhibition of Grisaille painting XIIIth - XXth Centuries*, Houston, Texas: Rice Museum, 1974.
- Marlaux, André, *The Voices of Silence*, trans. Stuart Gilbert, Princeton: Princeton University Press 1978.
- _____, *Le Musée Imaginaire*, Paris: Gallimard, 2006 (1965), 『상상의 박물관』, 김웅권 옮김, 동문선 2004.
- Packer, Lelia & Sliwka, Jennifer, *Monochrome: Painting in Black and White*, London: National gallery 2017.
- Pliny, *Natural History, Volume IX: Books 33-35*, trans. H. Rackham, Cambridge, MA: Harvard University Press 1961 (1952).
- Preziosi, Donald (ed.), *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Oxford: New York: Oxford University Press 1998.
- Rondeau, James et al., *Jasper Johns: Gray*, Chicago: The Art Institute of

- Chicago 2007.
- Schmidt, Eva (Hg.), *Lieber Aby Warburg. Was tun mit Bildern?*, Siegen: Museum für Gegenwartskunst Siegen 2012.
- Schoell-Glass, Charlotte, “En Grisaille-Painting Difference”, in: *Text and Visuality: Word & Image Interactions 3*, eds. by Martin Heuser et al., Amsterdam-Atlanta, GA: Rodopi B.V. 1999, pp. 197-204.
- _____, “Warburg über Grisaille: Ein Splitter über einen Splitter”, in: *Aby Warburg: Akten des Internationalen Warburg Symposium Hamburg 1990*, hrsg. von Horst Bredekamp, Michael Diers, Charlotte Schoell-Glass, Weinheim: VCH Acta Humaniora 1991, pp. 199-212.
- Serres, Karen, *Bruegel in Black and White: Three Grisailles Reunited*, London: The Courtauld Gallery 2016.
- Sierek, Karl, *Foto, Kino und Computer: Aby Warburg als Medientheoretiker*, Hamburg: Philo 2007.
- Storr, Robert, *GERHARD RICHTER: Doubt and Belief in Painting*, New York: The Museum of Modern Art, New York 2003.
- Treml, Martin et al. (Hg.), *Warburgs Denkraum*, München: Wilhelm Fink Verlag 2014.
- Warburg, Aby, *Werke in einem Band*, hrsg. von Martin Treml, Berlin: Suhrkamp 2010.
- _____, *Der Bilderatlas Mnemosyne. Gesammelte Schriften II.1*, hrsg. von Martin Warnke und Claudia Brink, Berlin: Akademie Verlag 2003.
- _____, *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg. Gesammelte Schriften VII*, hrsg. von Karen Michels und Charlotte Schoell-Glass, Berlin: Akademie Verlag 2001.
- _____, *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*, trans. by David Britt, Los

Angeles, CA: The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities 1999.

Wind, Edgar, *The Eloquence of Symbols-Studies in Humanist Art*, New York: Oxford University Press, 1993.

<http://www.thegeorgeeconomoucollection.com/exhibitions/en-grisaille-nowadays/>
(2018년 7월 30일 접속).

<http://www.luxembourgdayan.com/exhibitions/29/works/> (2018년 7월 30일 접속).

<http://nymag.com/nymetro/arts/art/reviews/5700/> (2018년 7월 30일 접속).

도판목록

- [도 1] 그리자이유 스테인드글라스, 12세기, 프랑스 오바진수도원
- [도 2] 만테냐, <솔로몬의 심판>, 1495년 경, 캔버스에 템페라, 46.5×37cm, 루브르 박물관
- [도 3] 프란체스코 사세티의 무덤, 피렌체 산타트리니타 사세티예배당
- [도 4] 바르부르크의 <므네모시네> 패널 44
- [도 5] 바르부르크의 그리자이유 관련 메모가 담긴 파일의 표지, 런던 바르부르크 아카이브
- [도 6] 게르하르트 리히터, <장례식>, 1988, 캔버스에 유채, 200×320cm, 뉴욕현대 미술관
- [도 7] 영화 <프란츠> 포스터, 2016

국문 초록

‘그리자이유’는 회색 또는 회색조로 그린 회화 기법을 뜻하는 미술사 용어다. 유럽에서 중세 후기 이래로 필사본, 스테인드글라스, 패널화, 벽화 등에 쓰인 기법이지만, 정작 이 개념이 형성된 것은 17세기의 일이다. 그리자이유는 회색에 대한 부정적 인식 때문인지 오랫동안 주목받지 못했으며 학문적 탐구에서도 배제된 주제였다.

역사상으로 볼 때, 그리자이유는 금속과 절제를 강조했던 시토 교단의 스테인드글라스, 왕이나 귀족을 위한 고급 필사본에 쓰였고, 패널화에서는 화면 중심부의 내러티브와 구분하기 위한 목적으로 사용되었다. 밑그림이나 예비 작업에도 활용되었으나 독립된 작품으로 그려지거나, 조각 효과를 낼 수 있는 회화 기술의 탁월성을 증명하고자 도입되기도 했다.

그리자이유 개념은 이미지 역사학자 아비 바르부르크(1866-1929)의 이론에서도 확인된다. 그는 이 용어를 1907년 논문에서 처음 썼고, 말년에 이르기까지 이에 대한 노트를 남기고 있다. 또한 자신이 평생 연구한 이미지 자료를 수집, 배치한 말년의 미완성 프로젝트 <이미지 아틀라스 르네모시네>에 그리자이유 개념을 적용했다. 바르부르크의 몇 가지 단편적인 저술을 통해 밝혀진 바, 그에게 그리자이유는 집단기억, 거리, 사유공간, 균형의 심리학, 절제 등의 개념과 연결되며 이미지를 바라보는 그의 근본적 태도와도 연관되는 것이었다.

우리는 바르부르크의 그리자이유 개념과 더불어 결핍, 부재라는 기존의 고정 관념을 넘어서 회색이 지닌 풍부한 표현적 가치를 확인할 수 있다. 나아가 하나의 비평 용어로서 그리자이유를 회화, 판화, 사진, 영화 등 동시대 시각문화 분석에 적용해 볼 수 있을 것이다.

핵심어

균형의 심리학, 그리자이유, 르네모시네, 바르부르크, 사유공간, 절제

ABSTRACT

Aby Warburg and Grisaille Image : A Study on Its Implication and Nowness

Bo-Ra Kim*

Grisaille is the term of art history, which means a technique of painting in gray or grayish monochrome. Though the painting technique has been used in European manuscripts, stained glasses, panel paintings, and murals since the late Middle Ages, it is the 17th century that this concept was formed. Whether it is because of its negative perception of gray, Grisaille has not been noticed for a long time and has been excluded from academic research.

Throughout history, Grisaille was used in precious miniatures and illuminations for royal families or stained glasses of the Cistercian order that emphasized abstinence and moderation, and in panel paintings, it was used to distinguish itself from the main narrative of central panel. It was not only used for drawing and preliminary work, but also painted as an autonomous work, and was introduced to demonstrate the excellence of painting techniques that can have a sculptural-looking effect.

The concept of Grisaille is also found in the theory of image historian Aby Warburg(1866-1929). He first wrote the concept of Grisaille in his 1907 paper and left notes until the end of his life. He also applied the concept of

* Lecturer, Konkuk University

Grisaille to the unfinished project <Image Atlas Mnemosyne>, for which he collected and placed the image data he studied throughout his lifetime. As Warburg's fragmentary writings reveal, Grisaille connects to the concepts of collective memory, distance, thought-space, psychology of equilibrium, and moderation, and relates to his fundamental attitude toward image.

Warburg's concept of Grisaille allows us to see the rich expressive value of gray beyond the traditional stereotype of scarcity and absence. Furthermore, as a critical term, Grisaille could be applied to analysis of contemporary visual culture such as painting, print, photography, and film.

Key Words

Ausgleichspsychologie(psychology of equilibrium), Denkraum(thought-space), Grisaille, Mnemosyne, Sophrosyne, Warburg