

## 빈센트 반 고흐 미술의 기독교적 의미

심 양 섭\*

### 논문초록

흔히 빈센트 반 고흐의 미술은 기독교와 무관한 것으로 평가된다. 그 이유는 두 가지다. 첫째, 고흐는 성경 이야기 그림을 세 점밖에 남기지 않았다. 둘째, 고흐는 목사의 꿈을 접고 화가가 된 뒤 기독교를 버렸기 때문에 그의 그림에 기독교적 의미를 부여할 게 없다고 한다. 이러한 인식은 보편적인 반면에 피상적이다. 성화를 그려야만 기독교 화가인 것은 아니다. 종교개혁 후 칼빈주의의 영향으로 기독교 미술의 초점은 '예배에서 일상의 기쁨으로' 전환되었기 때문에 종교화를 그려야만 기독교 미술가인 것은 아니다. 고흐가 현실 제도로서의 교회에서 멀어진 것은 사실이지만 그가 동생 테오와 주고받은 편지를 보면 그의 예술의 바탕은 기독교이다. 헨리 나우웬은 고흐의 영성을 '상처받은 치유자'의 영성으로 해석한다. 고흐가 자신의 그림에서 최고의 탁월성을 추구하여 비록 사후이긴 하지만 그것을 인정받고 있는 것도 그가 하나님에게서 받은 소명에 입각한 것으로 볼 수 있다.

주제어: 고흐, 기독교미술, 칼빈주의, 탁월성, 영성

---

\* 한림대학교 정치학 강사

2011년 7월 29일 접수, 9월 8일 수정, 9월 17일 게재확정.

## I. 고희의 그림은 기독교와 무관한가?

빈센트 반 고희의 그림에 기독교적 의미가 담겨 있다고 생각하는 사람은 많지 않다. 고희에 관해 특별히 관심을 가진 소수의 사람들을 제외하고는 아마도 대다수가 고희를 기독교 미술과는 무관한 사람으로 알 것이다. 목사의 아들로 태어나 한 때 목사의 꿈을 꾀던 사람이라는 정도는 대개 알려졌지만, 화가로서의 고희와 기독교를 연결하여 생각하는 사람은 별로 없다.

거기에는 두 가지 이유가 있을 수 있다. 첫째, 고희는 단 세 점 외에는 성경 이야기 그림을 그린 적이 없을 뿐 아니라, 그 세 점도 화집에서나 볼 수 있지, 보통 전시회에는 거의 전시되지 않기 때문이다(에릭슨, 2008: 28-29). 둘째, 고희는 화가가 되면서 기독교를 버렸기 때문에 그의 그림에는 기독교의 영향이 없다고 보는 사람들도 많다.

이러한 인식은 매우 보편적인 반면에 너무나 피상적이다. 우선 성경 이야기 그림을 그려야만 기독교 미술가인 것은 아니다. 일레로 밀레의 <이삭줍기>(1857)나 <만종>(1859)은 성경 이야기 그림이 아니지만 그 종교성은 일반적으로 인정된다. 그리고 종교개혁 이후 특히 칼빈주의의 영향으로 기독교 미술의 초점은 '예배에서 일상의 기쁨으로' 전환되는 경향을 보여준다(이정숙, 2009). 나아가 고희는 후기 인상파 화가이면서 동시에 표현주의 화풍의 창시자로 평가되는데 표현주의 안에는 종교적 주제가 포함되며, 고희의 말기 그림 중에는 표현주의적 작품으로 볼 수 있는 것들이 적지 않다. 그렇기 때문에 성경 이야기 그림이 안 보인다고 해서 고희를 기독교 미술과 무관하게 보는 것은 지나친 단순논법이다.

다음으로 고희가 목사의 꿈을 접었다고 해서 기독교 신앙마저 버린 것으로 볼 수 있을 것인가. 고희가 현실 제도로서의 교회를 멀리 하고 근대문학이나 불교의 영향을 받은 것은 사실이기 때문에 그렇게 보는 시각이 많다. 예를 들어 일본인 학자 고데라(Tsukasa Kodera)는 암스테르담에서 박사학위를 받고 그것을 나중에 『빈센트 반 고희: 기독교 대 자연』(*Vincent van Gogh: Christianity Versus Nature*, 1990)이라는 책으로 출판했다. 그는 이 책에서 고희가 마침내 기독교를 버리고 자연숭배로 돌아섰다고 주장했다(Edwards, 1999: 55). 에드워즈(Edwards, 1999: 56)는 고희가 그리스도인인면서도 “석가모니를 경배하는 수도승”이 될 수 있는지 그 가능성을 살폈다고 말한다. 그러나 고희는 이른바 자유주의 신학의 영향도 받고, 모더니즘과 일본불교의 영향도

받았지만, 그의 마음 중심에는 마지막까지 그리스도가 자리 잡고 있었다고 봐야 한다. 고흐 연구의 가장 중요한 1차 사료인 그의 편지(Stone, 1995)를 보면 “성경 구절과 기도문, 전도사 시절 이야기, 전통적 종교사상과 근대적 사상을 두고 가족들과 논쟁을 벌여가며 갈등했던 내용, 반 고흐 예술의 기초를 이루는 종교적 개념들로 채워져”(에릭슨, 2008: 28) 있기 때문이다<sup>1)</sup>.

나는 여기서 고흐를 미화할 생각도, 폄하할 생각도 없다. 고흐의 삶에는 분명히 상반된 측면이 존재한다. ‘탄광의 그리스도’(Van Gogh Museum, 2009: 10) 혹은 ‘19세기의 성 프란시스’(Edwards, 1999: 55)로 불릴 정도로 깨끗한 마음의 소유자였던 반면에, 파리 시절에는 과음을 하여 건강을 망치기도 했다. 누구보다 사람을 사랑했지만 연애와 결혼에는 실패했다. 그러나 그것은 인간의 실존이다. 그의 그림은 그림대로 평가해야 한다. 고흐는 자주 편지에서 자신의 그림을 스스로 해설했기 때문에 그의 편지는 너무나 소중한 자료이다. 따라서 이 글에서는 고흐에 관한 1, 2차 자료들을 광범위하게 살펴봄으로써 그의 그림이 갖는 기독교적 의미를 추적해 보려고 한다.

## II. 고흐의 삶

네덜란드 암스테르담에 있는 반 고흐 미술관에서는 고흐에 관한 책도 발간하여 판매한다. 그 중에는 고흐 소개 책자(*Vincent van Gogh*, 2009, 영어판)도 있고, 고흐와 해바라기, 그리고 일본의 관계를 서술한 것(『ファン・ゴッホとひまわり』, 2008; 『ファン・ゴッホと日本』, 2007)도 있다. 이 세 권의 책은 각각 71~95페이지의 얇은 책자이지만 자세히 읽어보면 매우 정확하다는 느낌을 받는다. 고흐의 편지를 비롯한 1차 자료들을 거의 다 소장하고 있는 곳에서 펴냈기 때문이다. 고흐 소개 책자를 중심으로 고흐의 삶을 정리해 보자.

고흐는 1853년 3월 30일 네덜란드 남부 시골마을에서 개신교 목사의 아들로 태어났다. 3남 3녀 중 장남이었다. 차남이 고흐를 재정적으로 돕고 수백 통의 편지를 교환한 테오(Theo, 1857-1891)이다. 고흐의 어린 시절은 거의 알려지지 않았다. 가족들은 그를

1) 김상근(2009: 209)은 “평생 <영원의 문에서> 서 있었던 빈센트 반 고흐의 상상력은 기독교 신앙의 초월적 영감에서 비롯된 것”이라고 말한다.

내성적이며 다소 특이한 소년으로 묘사한다. 장차 위대한 화가로 떠오를 징후는 보이지 않았다고 한다.

나중에 고희가 목사의 꿈을 접고 화가로 전향한 것을 흔히들 돌연한 일로 취급하지만 기실은 그렇지 않다. 세 명의 삼촌이 화상(畫商)이어서, 고희와 테오는 일찍이 국제 미술중개사인 구필화랑(Goupil & Cie)에서 일한다. 그 일로 헤이그, 파리, 런던에서 지내면서 고희는 많은 화랑을 가보고 동시대뿐 아니라 과거의 거장들의 그림을 공부하고 습작을 그럴 수 있었다.

1875년에는 구필화랑의 파리 본부로 옮긴다. 이때부터 계속하여 그가 가족에게 보낸 편지에는 하나님을 열망하는 마음이 드러난다. 이제 그는 사회의 약자를 돕고 싶어 한다. 그림 중개업으로는 이루기 어려운 야망이다. 1876년 구필화랑에서 해고된 뒤 목사의 길을 추구하지만 신학대학 입시공부를 금세 포기하고, 벨기에 탄광지역 보리나주(Borinage)에서 전도사로 섬긴다. 가난한 광부들을 돌보면서 ‘탄광의 그리스도’란 별명을 얻지만, 그 때문에 오히려 사역을 계속하지 못하게 된다.

이 실패로 인하여 그의 인생은 위기를 맞는다. 스물일곱 살의 나이에 테오의 제안을 받아들여 화가가 되기로 결심한다. 삶의 본질에 대한 그의 사상을 그림으로 표현할 필요가 있다고 판단했다. 그러면서도 화가라는 직업에 회의적이었는데 그 가장 큰 원인은 테오에게 지속적으로 재정지원을 받지 않으면 안 되는 것이었다. 고희가 규칙적으로 소묘와 그림을 동생에게 보내고, 동생은 그 대가로 재정지원을 하기로 두 사람은 동의했다.

화법을 익히기 위해 한동안 브뤼셀에 머문다. 구조와 원근법 참고서를 꼼꼼히 읽고, 스스로 배우는 동시에 그리면서, 동시대와 지난 시대 거장들의 작품을 집중 공부했다. 도시생활은 너무 비용이 많이 들어, 부모님과 함께 에텐(Etten)에 머무르기로 결심한다. 여기서 농부 모델을 찾아 그림을 그렸다.

아버지와 한바탕 다툰 뒤 1881년 말 헤이그로 옮긴다. 이곳에서 외사촌인 화가 안톤 모베(Anton Mauve)에게 희망을 걸고 그에게 소묘와 화법, 수채화의 기본을 배웠다. 그 첫 몇 달 동안 많은 인물 습작과 도시 풍경을 그렸다. 1882년 여름부터는 유화를 실험하기 시작했다. 1883년 헤이그에서 고희는 전에 흑백 재생품으로만 접했던 레르미트(Leon Augustin Lhermitte)의 작품과 친숙해졌다. 고희는 “레르미트는 일반적으로는 인물, 특수하게는 노동자의 건장하고 근엄한 얼굴을 속속들이 알고, 그들의 마음속에서

주제를 뽑아냈는데 거기에 그의 비결이 있는 것 같다”고 말했다(Van Gogh Museum, 2009: 11, 14-15).

고흐는 일기를 쓰듯 편지를 썼다. 총 900통이 넘는다. 자신이 써름하는 그림과 사생활, 미술에 관한 많은 생각, 문학과 종교, 그리고 일상사를 편지에서 논했다. 그의 편지는 문학작품으로도 손색이 없다(Gombrich, 1995: 545). 편지에는 스케치도 많이 들어 있다.

1883년 라파르트(Anthon van Rappard)의 열정적 이야기에 매료되어 네덜란드 북부 드렌트(Drenthe)로 간다. 농부들의 진정한 삶의 방식을 그리려고 했다. 그림 같은 풍경과 근면한 주민들에게 매력을 느꼈으나 돈도 부족하고 모델도 구할 수 없었다. 토탄(土炭) 노동자들은 괴짜 화가를 받아주지 않았다. 환멸을 느끼고 단 석 달 만에 누에넨(Nuene) 목사관에 사는 부모에게로 돌아간다. 여기서 그의 모델 찾기는 새 단계로 접어든다. 농민과 장인(匠人)을 모델로 초상화 습작에 온통 몰두하여 초기 걸작 <감자 먹는 사람들>(1885)을 낳는다<sup>2)</sup>. 이 작품은 누에넨 시기의 기독교적 이미지를 대표한다. 그는 이 작품에서 감자를 그릴 때 사용하는 어두운 색으로 감자를 먹는 사람들을 다시 그려냈다. 네덜란드 미술에서 최초로 그려진 농촌 리얼리즘이라고 칭송 받는다. 이 작품도 고흐의 종교적 관점에서 해석할 수 있다. 하루의 고단한 노동에 지친 가난한 농부들이 밭에서 거둔 감자와 싸구려 커피로 빈약한 식탁 앞에 모였다. 가난한 자들에게 동일하게 임하시는 그리스도의 은총이 초롱불 아래 펼쳐졌고, 벽에 걸린 십자가 그림에서 그리스도의 사랑이 뚜렷하게 느껴진다(김상근, 2009: 194-195).

누에넨에서는 1885년 4월 <성경이 있는 정물>도 그린다. 이 그림은 그가 교회의 전통에서 완전히 벗어났다는 상징처럼 해석되곤 한다. 에밀 졸라의 『삶의 기쁨』을 볼 꺼진 촛대(죽음 혹은 메멘토모리를 상징) 아래에 있는 성경과 대비하여, 아버지의 신앙과 기독교를 비판함으로써 종교와 결별하는 선언을 했다는 것이다(김상근, 2009: 175).

2) 칼빈주의의 소명 의식은 17세기 네덜란드 미술에 영향을 미쳐 집단초상화에서부터, 또 장르화에서 다양한 직업군의 사람을 보여준다. 칼 가는 사람, 사냥꾼, 화가, 음악가, 군인, 편지배달부, 천문학자, 하녀, 꺾먹이는 여인이 그들이다. 네덜란드 장르화(풍속화)에 나타난 아이들이나 하녀들에서부터 집단초상화에 이르기까지 목회자가 아닌 다양한 일반인들이 등장한다. 여기서 칼빈주의가 강조한 직업관이나 평신도의 삶의 중요성이 네덜란드에서 잘 정착되고 있음을 확인할 수 있다. 네덜란드 칼빈주의 화가들은 일상에서 만나는 작은 자들에게서 늘 일어나는 하나님의 일반은총에 더 주목하였는지도 모른다(이정숙, 2009: 55-56).

그러나 그가 19세기 유럽의 시대적 정황 속에서 기독교와 근대성의 갈등을 겪었던 것은 분명하지만, 그는 그의 삶과 예술 전반을 통하여 마침내 기독교와 근대성을 종합하였다고 보는 것이 더 정확하다(에릭슨, 2008: 29).

그러나 <감자 먹는 사람들> 완성 후 얼마 지나지 않아 그의 아버지는 마을 사람들이 그의 모델이 되는 것을 금한다. 1885년 11월 안트워프(Antwerp)로 옮기면서, 이곳에서 화가로서 돈을 좀 벌 수 있을 것이라고 생각한다. 자신의 화법을 향상하기 위해 안트워프 미술 아카데미에 등록한다.

1885년 말 고흐는 테오에게 자신이 파리로 가고 싶다고 쓴다. 테오는 파리에서 구필 화랑의 후신인 부소화랑(Boussod, Valadon & Cie)에서 그림중개사로 일했다. 동생에게 재정적으로 도움 받는다는 사실이 고흐로서는 점점 더 부담스러워진다. 홀로 서고 싶었고, 그래서 당시 유명화가였고 클리시 가(Boulevard de Clichy)에 스튜디오가 있는 코르몽(Fernand Cormon)의 생도가 되려고 했다. 테오는 답장에서 집이 좁아 당장은 형을 받아들일 수 없다고 쓴다. 그러나 고흐는 미술가로서의 경력을 발전시키기로 결심하고, 1886년 3월 1일 알리지도 않고 파리에 나타난다. 고흐는 몽마르뜨 화가마을에 있는 동생의 좁은 집으로 들어갔다. 나중에 형제는 르뵉 거리(Rue Lepic)에 있는 좀 더 큰 집으로 옮긴다.

파리에서는 완전히 새로운 세계가 고흐 앞에 열렸다<sup>3)</sup>. 전에는 책으로만 접했던 밀레, 들라크루아의 그림과 친해지고 마네, 모네 같은 인상파의 그림을 처음으로 보았다. 또, 파리의 카페생활을 전문적으로 그리던 로트레크(Henri de Toulouse-Lautrec)를 만나고, 그의 모범을 따라 카페 여주인 세가토리(Agostina Segatory)의 초상화를 그린다. 그녀는 이탈리아 출신으로 카페 탬버린(Le Tambourin)의 주인이었다. 고흐는 그녀와 1887년 몇 달 동안 관계를 가졌다. 그녀의 카페에서 자신이 수집한 일본 판화 전시회도 열었다(Van Gogh Museum, 2009: 30-31).

19세기 중엽에 물감제조업이 발달함에 따라 화가들은 색소를 가는 기구나 물감을 섞는 기구에 더 의존할 필요가 없게 됐다. 밝고 신선한 색깔이 튜브에서 바로 흘러나

3) 파리에 도착한 반 고흐는 다른 화가들과 교류하면서 “생각의 갈등”을 추구한다. 인상주의 화풍이 지배하던 파리에서 새로운 것을 배우려는 태도에 열심이었던 것이다. 그는 타고난 천재가 아니라 끊임 없이 노력하면서 새로운 미술사조를 개척했던 “노력형”으로 보는 것이 더 적절하다(김상근, 2009: 172).

왔고, 그리하여 바깥에서 맑은 공기를 마시고 자연을 직접 보면서 그림을 그릴 수 있었다(Borchgrave, 1999: 180).

1886년부터 젊은 화가 에밀 베르나르와 시간을 보내는데 그의 어둡게 윤곽을 만드는 일본 스타일을 나중에 모방하게 된다. 테오의 그림중개업 덕분에 많은 화가들을 만난다. 예를 들면, 1887년 11월 고갱을 만나는데 그 때는 고갱이 마르티니크(Martinique) 섬 여행에서 막 돌아온 때였다. 1년 뒤 두 사람은 잠시 함께 작업하고, 남프랑스 아를에서는 집중적으로 협동 작업을 하는데 그것은 고흐의 삶과 작업을 바꿔놓았다.

고흐는 파리에서 영감을 받아 도시 풍경, 정물, 자화상을 그렸다. 1886년 여름에는 아돌프 몽티셀리(Adolphe Monticelli)의 작품 같은 것들에서 영감을 받아 많은 꽃 정물을 그렸다. 이러한 습작에서 색채 실험을 함으로써 좀 더 두드러진 색깔을 찾아가게 된다. 파리에서 자화상 27점을 그렸다. 모델료를 지불할 수 없었지만 초상화 기법을 통달하기로 결심했고, 그걸로 돈도 좀 벌 수 있을 것이라고 생각했다. 자화상을 그리는 데는 돈이 들지 않았다. 자화상에서는 어두운 색깔에서 밝은 색깔로 그의 그림 스타일이 바뀌는 것을 볼 수 있는데 이러한 변화는 주로 파리에서 일어났다. 1887년 캔버스에 유화로 그린, 밀짚모자를 쓴 자화상에서는 대조되는 색채를 짧은 붓놀림으로 나타냈는데 이 방법은 쇠라, 시냐 같은 신인상파 화가들에게서 가져온 것이다. 그러나 그는 이 기법 자체를 목적으로 삼지 않고 ‘더 많은 햇빛을 자기 그림에 끌어들이는’ 수단으로 사용했다. 고흐가 화가로서 자신감이 커감에 따라 큰 판형의 캔버스에 자화상을 그리게 됐다(Van Gogh Museum, 2009: 31, 34-35).

테오와 고흐의 그림 수집은 지속적으로 늘어났다. 고흐는 자주 자기 그림을 친구 화가의 것과 교환했고, 테오는 때때로 동시대 화가들의 작품을 사들였다.

1888년 고흐는 아를로 옮긴다. 그의 건강은 다소 악화했고, 남쪽의 따뜻한 날씨가 도시생활의 후유증에서 회복하는데 도움이 되리라고 기대했다. 아를은 고흐를 실망시키지 않았다. 봄에 도착했는데 아직 땅에 눈이 있었지만 아몬드 나무에는 이미 꽃이 피었다. 도착 후 얼마 지나지 않아 꽃핀 과일나무로 가득 찬 과수원을 그렸다. 이런 그림들을 함께 걸어놓아 봄을 대표하는 장식으로 삼고자 했다. 아를에서 고흐는 우체부 롤랭(Roulin)과 그 가족을 사귀었고, 그들은 다 모델이 되어 주었다. 롤랭의 부인 오귀스틴(Augustine)은 자신의 아기 마르셀(Marcelle)도 데리고 왔고, 고흐는 그 아기를 모델로 하여 몇 개의 유화습작을 그렸다(Van Gogh Museum, 2009: 42-46, 52).

고흐는 우정을 갈망했다. 그는 라파엘 전파(Pre-Raphaelite Brotherhood)가 런던에서 보여주었던 것과 같은 화가들의 우정을 꿈꿨다. 아를에서 그는 화가 공동체, 즉 ‘남(南) 화실’(Studio of the South)을 만들기 시작했다. 1888년 5월초 고흐는 라마르틴광장(Place Lamartine)에 있는 한 집의 방 네 개를 임대하였다. 이것은 ‘노란 집’으로 알려지게 된다. 고갱과 베르나르 같은 동료들을 초청하여 거기에 머무르게 할 생각이었다.

그는 다섯 살 위인 고갱을 설득하여 아를에 합류하게 했다. 남자로서 고갱은 고흐와 매우 달랐다. 그에게는 겸손이나 사명감이 없었다. 반대로 그는 자신만만했고 야심만만했다. 그러나 둘 사이에 접촉점도 있었다. 고흐와 마찬가지로 고갱은 비교적 늦게 그림을 시작했다. 그 전에는 부유한 증권중개인이었다. 고흐와 마찬가지로 고갱도 거의 독학을 했다. 고흐는 자신의 의자와 고갱의 의자 정물을 그렸는데 그것은 각각 자신과 고흐의 ‘초상화’라고 할 수 있다. 고갱의 의자는 ‘노란 집’에 있었던 유일하게 정교한 의자였다. 자신의 보통 의자와 고갱의 우아한 의자를 대비함으로써 화가로서, 인간으로서 고갱을 향한 존경심을 표현했다(Van Gogh Museum, 2009: 52-53).

두 사람의 협동으로 처음에는 화법에서의 새로운 실험을 할 수 있었으나, 그들의 번덕스러운 기질로 인해 금방 관계는 문제를 드러냈다. 1888년 성탄 얼마 전에는 논쟁 중에 고흐가 발작을 일으켜 자기 왼쪽 귀의 일부를 면도칼로 잘랐다. 이를 후 고갱은 영원히 떠났고 고흐는 병원에 입원했다<sup>4)</sup>.

고흐는 과로와 돈 부족으로 자주 자신을 방치했다. 수일간 빵과 커피로만 버티곤 했다. 파리에서는 술을 너무 많이 마시기도 했다. 이런 생활양식으로 말미암아 치아가 나빠지고 위장에 문제가 생긴 것을 비롯하여 온갖 육체적 고통이 초래됐다.

1889년 5월 고흐는 자원하여 생 레미에 있는 요양원에 들어간다. 여기서 정원을 여러 번 소묘하고 그렸다. 꽃 정물도 그리고, 자기가 존경하던 거장들의 종화도 모작(模作)한다. 그가 이곳에 있는 동안에 외부에서는 뒤늦게 그의 작품을 인정하는 일이 생기기 시작한다. 인상파의 창시자 중 한 사람인 카미유 피사로(Camille Pissarro)를

4) 고흐를 처음 진단했던 의사는 그의 병을 대뇌 측두엽 부위의 기능장애로 발생한 정신운동성 간질로 보았다. 이 병 환자는 발작 때 자신의 행동을 기억하지 못한다. 고흐는 귀의 일부를 잘라내는 행동을 하고 나서 의식이 돌아왔을 때 자신의 행동을 전혀 듣고는 무척 당황했다고 당시 의료기록은 적고 있다. 고흐를 정신병 환자로 보기 위하여 제기되었던 이론들(매독성 치매, 압생트주 과다 섭취로 인한 뇌 중독, 메니에르 증후군)은 근거 없는 가설로 받아들여진다(에릭슨, 2008: 207).

비롯한 다양한 화가들이 고흐에 관심을 갖고, 긍정적 감상평이 몇 신문에 게재되며, 테오는 브뤼셀 전시회에서 고흐의 <붉은 포도원>(The Red Vinyard, 모스크바 푸쉬킨 미술관 소장)을 팔게 된다<sup>5)</sup>. 이 시기에 그린 <꽃이 핀 아몬드>(1890, 캔버스에 오일)는 테오의 아들 빈센트(Vincent Willem)의 탄생에 영감을 받아 그린 것이다. 일본 맛이 나는 장식용 작품으로 그렸다. 테오 부부에게 이 그림을 선물로 보냈는데 나중에 제수(弟嫂)인 요한나(Johanna)는 편지에서 아기가 침실에 걸려 있는, 하늘빛으로 푸른 그림에 황홀해 한다고 썼다(Van Gogh Museum, 2009: 61-63).

1890년 5월 고흐는 요양원을 떠나 북부로 돌아온다. 테오와 피사로의 충고를 듣고, 파리에서 가까운 화가 마을 오베르(Auvers-sur-Oise)에 거주한다. 그 동네 의사인 가쉐(Paul-Ferdinand Gachet)의 감독을 받는다. 아름다운 시골이 처음에는 도움이 된다. 그의 생애 마지막 두 달 동안 그림에 자기 전부를 쏟아 부어 거의 날마다 한 점씩 그린다. 그러나 6월 초에 테오가 부소화랑에서 일하는 데 지쳤다고 자기 사업을 고려중이라고 편지를 썼다. 테오는 형에게 둘 다 허리띠를 졸라 매야 할 것이라고 경고했다. “내 인생도 뿌리까지 상처를 입었다. 나도 더는 내 힘으로 버티기 어렵다”는 테오의 불만 섞인 고백은 고흐에게 깊은 영향을 주었다.

7월 10일쯤 고흐는 동생 테오와 제수에게 ‘넓은 밀밭과 거친 하늘’을 그리고 있다고 썼다. 고흐는 낙담하여 이 그림들에서 “슬픔과 극도의 외로움을 표현하기 위하여 일부러 애를 썼다”고 알렸다. 그 위협적인 풍경에서 그의 압박한 죽음을 볼 수 있다는 주장이 여기서 나온다. 7월 27일 고흐는 오베르에서 가까운 들판에서 권총으로 가슴을 쏜다. 이틀 뒤 테오가 곁에서 지켜보는 가운데 고흐는 죽었다. 이탈리아 르네상스의 3대 거장 중 한 사람인 라파엘로(Raffaello Sanzio, 1483-1520)가 죽었을 때와 같은 37세였다. 테오가 받은 충격은 너무도 컸다. 테오는 형이 죽은 지 여섯 달 만에 죽었는데 정신적으로 고갈되었을 뿐 아니라 육체적으로도 매독을 방치한 탓에 황폐화한 상태였다.

5) 그가 위대한 화가라는 인상을 처음으로 세상 사람들에게 준 것은 1903년의 유작전 이후였다.

### III. 고희의 종교관과 미술관(美術觀)

#### 1. 고희의 종교관

흔히들 고희의 신앙을 광적인 것으로 묘사하지만<sup>6)</sup> 그것은 겉만 본 것에 지나지 않는다. 마치 꼬리표처럼 고희를 따라다니는 ‘광적 신앙’이라는 것은 ‘탄광의 그리스도’나 ‘19세기의 성 프란시스,’ ‘상처받은 치유자’라는 별명에서 보듯이, 오히려 가장 순수한 영성을 추구하려고 한 시도로 볼 수 있다. 죽기 3년 전부터는 정신병으로 고통을 겪었지만 이 시기에도 편지에 나타난 그의 내면은 오히려 고요했고 명징(明澄)했다.

고희가 목사나 화가가 되려던 소명 중에 분명하게 보여준 것은 가난한 사람들, 억압 받는 사람들과 짓밟힌 사람들에게 가까이 가는 길을 찾았다는 사실이다. 그는 과학의 발전을 존중했지만, 산업혁명이 인간에게 미치는 효과를 염려했다(Borchgrave, 1999: 180). 1878년 25살 때 신학을 공부하려고 암스테르담에 갔으나 라틴어나 희랍어 같은 “소름끼치는 과목”이 꼭 필요하다고 믿지 않게 되고, “위대한 가난대학교의 무료과목”을 택한다. 보리나주에서 테오에게 쓴 편지에서 그는 “우리 인생의 본분은 하나님의 나라에서 가난한 사람이 되는 것”이라고 했다. 보리나주에서의 실망과 좌절을 경험한 후에 화가로 전환하지만 그의 소명은 변함없었다. 그는 “내 작품이 이러한 보잘 것 없고 이름 없는 사람들의 가슴 속에 무엇을 품고 있는지를 보여주고 싶구나”라고 했다(나원, 2001: 56-58).

고희는 “위대한 화가가 그의 걸작에서 말하는 것의 본질을 이해하려고 노력하면, 이것에서 하나님을 인식할 수 있다”고 생각했다. 그는 그리스도를 “대리석, 진흙, 그림물감이 아니라 살아있는 육체에 그림을 그린, 모든 화가보다 위대한 화가”로 불렀다. 고희는 1888년 6월 26일 이틀에서 베르나르에게 쓴 편지에서 이렇게 말했다.

모든 철학자와 미술사 따위의 사람들 중에서 그리스도만이 영생- 시간의 끝없음, 죽음의 부재-을 가장 확실한 것으로 선언했다. ... (그리스도는) 어떤 화가보다도 위대한 화가로 평화롭게 살았다 -.

---

6) 고데라는 『빈센트 반 고희: 기독교 대 자연』이라는 책에서 반 고희의 생애를 반으로 쪼개 앞부분 절반은 광적인 신앙에 빠졌던 시기로 간주했다(에릭슨, 2008: 29).

1888년이면 그가 죽기 2년 전이다. 그의 파란만장한 신앙역정 속에서도 그리스도는 한 줄기 빛으로 그의 내면에 남아 있었던 것이다. 고흐는 보리나주에서 전도사로 일할 때 부활이 희망의 원천이라고 분명하게 말했다. 그 뒤에 부활을 다시 언급하지는 않았다. 고흐에게 교회와, 교회에서 쓰는 용어들은 낯설게 되었다. 그러나 ‘부활’이라는 말은 사라졌지만, 영원한 생명의 체험은 점점 더 고흐의 내적 생명 가운데 실제로 존재하는 한 부분이 되었다. 고흐는 의식적으로 영원을 추구하였다(나웬, 2001: 63, 66-67).

고흐는 ‘사랑의 사람’이었다. 그는 두려움 없이 사회적 관습의 굴레를 벗어 던져 버리고 자기 믿음을 직관적으로 추구했다. 그는 정말로 사람을 사랑했다. 그는 1880년 7월 테오에게 쓴 편지에서 “하나님을 아는 가장 좋은 길은 많은 것들을 사랑하는 것”이라고 했다. 그의 편지는 산문의 아름다움, 그의 생각의 명료함, 그리고 그의 인격의 향기로움을 보여주었다. 실제로 공황히 여기는 마음을 가지고 임신한 창녀를 데려다가 그녀와 그녀의 아기를 돌보고 그녀의 연인이 되었다. 그러나 현실과 타협하지 않은 화가의 길은 험난했다. 항상 물감을 사고 모델료를 지불할 돈을 걱정했다. 고흐는 목사가 되는 길을 포기한 뒤 고독, 가난, 그리고 날카로운 신경성 중압감 속에서 그의 믿음을 실행했으나 그러한 생활은 정신불안을 불러일으켰고, 단 10년간의 화가 생활 끝에 자살하고 만다(Borchgrave, 1999: 179).

고흐는 개신교 목사의 아들로써 개신교 환경에서 자랐다. 그러나 점차 공식적 형태의 기독교를 멀리하고 복음에 초점을 맞춘 좀 더 개인적 형태의 종교를 발견하였다(Van Gogh Museum, 2009: 64). 고흐는 빅토르 위고의 “종교는 사라지지만 하나님은 영원하시다”라는 말을 빌려 종교와 하나님을 구분하려고 하였다. 고흐는 현실 제도 교회에 실망했다. 고흐의 그러한 생각은 <누에넨 교회를 떠나는 교인들>(누에넨, 1884, 캔버스에 유채, 41.5×32cm, 도난)에서도 읽을 수 있다(안재경, 2010: 77, 80; 김학철, 2010: 175에서 재인용).

고흐는 자신의 인생에서 한두 차례 변신했지만 그의 기독교 신앙의 요소들은 살아남았다. 에릭슨(2008)은 네덜란드 자유주의 신학교(호로닝헨, Groningen)<sup>7)</sup>, 성경, 그리고 토마스 아 켐피스의 『그리스도를 본받아』와 존 번연의 『천로역정』이 고흐의 종교관에 영향을 미쳤다고 강조한다(Edwards, 1999: 55). 고흐는 토마스 아 켐피스의

7) 안재경도 고흐가 “성경에 대한 자유주의적 생각”을 갖고 있었다고 말한다(안재경, 2010: 18; 김학철, 2010: 178에서 재인용).

『그리스도를 본받아』를 애독했다. 고희는 그 책을 이렇게 평가한다.

“이 책은 얼마나 숭고한가! 이 책을 쓴 사람은 하나님 자신의 마음으로부터 걸어 나온 사람 입에 분명하다(안재경, 2010: 38 김학철, 2010: 175에서 재인용).

고흐가 독일 신비주의의 영향을 크게 받았음을 알 수 있다. 고희는 『그리스도를 본받아』를 “숭고한 책”으로 부르며 탐독했을 뿐만 아니라, 그 가르침을 자신의 삶과 예술에 적용하려고 노력하였다. 고희는 이 책을 통해 “세상 속에 던져진 순례자의 이미지”를 자신의 삶에 투사했다. 그의 순례자로서의 고백과 결단은 그의 후대 작품 속에서 반복적으로 등장한다. 이 책에서 발견한 “순례자의 길에 나선 참된 기독교인” 이미지를 그는 『천로역정』에서 다시 발견한다. 그는 1876년 시편 119편 19절 말씀을 본문으로 설교하면서 『천로역정』이 자신에게 미친 절대적인 종교적 영향력을 언급한다. 이 설교에서 그는 “이 땅에서 우리는 순례자이고 낯선 이방인입니다”라고 고백했다(Gogh, 1958a: 87 김상근, 2009: 189에서 재인용).

에릭슨은 고희가 죽기 전 해에 자신의 종교의 뿌리로 돌아왔고, 그 점은 그가 전통적인 종교 주제로 그린 세 편의 연작에서 드러난다고 말한다. 그 세 편은 <피에타>, <나사로의 부활>, <선한 사마리아인>이다. 에릭슨은 “나는 고희의 영적 순례는 중단 없이 이어졌다는 점을 입증하고자 한다. 반 고희는 신앙교육을 받은 젊은 시절과 복음주의 신앙을 가졌던 시기에 이어 종교와 근대성의 갈등을 겪다가, 마침내는 삶과 예술에서 모두 종교와 근대성을 종합해내기에 이르렀다”고 주장한다(에릭슨, 2008: 29; Edwards, 1999: 55-56).

고흐는 많은 책을 탐독했다. 하루 종일 그림을 그리고 난 뒤 책을 읽고 편지를 쓰면 마음이 편해지는 것을 알았다. 성경뿐 아니라 셰익스피어 같은 고전, 나아가 동시대 문학을 가리지 않고 읽었다. 조지 엘리엇, 톨스토이, 디킨스, 도스토예프스키, 에밀 졸라를 망라했다.

안재경은 고희의 기독교관을 ‘흙의 신학’이라고 명명한다. 고딕성당처럼 뼈죽이 솟아 하늘을 향해 고귀함을 구하는 ‘공중의 신학’이 아니라 현실에 발을 붙이고 소외된 자들의 고난과 고통에 귀 기울이는 신학이다. <감자 먹는 사람들>(누에넨, 1885, 캔버스에 유채, 81.5×114.5cm, 암스테르담, 고희박물관)과 <한 짝의 구두>(파리, 1886, 캔버

스에 유채, 37.5×45cm, 암스테르담, 고흐박물관)는 ‘흙의 신학’의 직간접적인 산물로 볼 수 있다고 한다(안재경, 2010: 71; 김학철, 2010: 176에서 재인용).<sup>8)</sup>

고흐는 일본 판화를 접하면서 불교의 영향을 받았다. 고흐가 수집하고 접한 판화는 일본식으로 수용된 선불교적 판화다. 덧없는 세계, 무상한 삶을 그린 것이다. 고흐는 편지에서 “이봐, 이 단순한 일본 사람들이 우리에게 가르치는 것이 참된 종교가 아니겠는가? 자신이 그린 바로 그 꽃처럼 살아가는 사람 말이야”라고 썼다(안재경, 2010: 127; 김학철, 2010: 176에서 재인용). 고흐는 불교의 수도승이 되고 싶다는 희망도 피력한 적이 있다. 하지만, 그가 과연 불교를 어디까지 이해했는지, 그리고 그의 내면에 불교가 과연 어느 정도의 비중을 차지했는지는 의문이다.

## 2. 고흐의 미술관(美術觀)

고흐의 그림에 대한 열정은 진지했고, 그는 그림을 위해 살았으며, 끊임없이 탁월성을 추구했다. 그는 하나의 그림에 사용하기 위해 두상을 90번이나 연필로 스케치했다(Borchgrave, 1999: 179). 화가로서의 탁월성에 대한 그의 추구는 한 때 목회의 길을 추구했던 사람으로서 그가 새롭게 받은 화가로서의 소명에 얼마나 충실하였는지를 극명하게 보여준다. 고흐는 1880년부터 1890년까지 단 10년밖에 그림을 그리지 않았다. 그 짧은 기간에 약 1,100개 소묘와 900개 그림을 그렸다(Van Gogh Museum, 2009: 4).

고흐는 아카데미즘을 거부하고 일상(日常)을 주제로 그림을 그렸다. 그러나 토마스 쿠투르(Thomas Couture) 같은 사람은 일상적 주제를 그리는 새 미술운동을 비판했다. 그는 문학적이거나 역사적인 주제를 선호했다. 고흐는 현실주의자들을 매우 존경하면서도 그의 바로 주변 환경에서 주제를 찾아 그린 반면에, 쿠투르는 아카데미즘의 전통 내에서 좀 더 고상한 주제를 그렸다. 고흐는 프랑스 현실주의자 귀스타브 쿠르베(Gustave Courbet)가 그린 그림을 매우 존경했다. 쿠르베와 마찬가지로, 고흐는 아카데미즘의 그림을 그 고매한 서술적 주제와 함께 경멸했다. 고흐는 그러한 양식의 그림

8) <한 짝의 구두>에 대해서는 독일의 하이데거(Martin Heidegger), 미국의 미술사학자인 샤피로(Schapiro), 프랑스의 데리다(Jacques Derrida) 같은 사람들이 다양한 각도에서 평한 것이 있다(김학철, 2010: 176). 하이데거는 이 그림에 영감을 받아 *The Origin of the Work of Art*라는 책을 쓴다(Edwards, 1999: 54-55).

을 “딱딱하고” “지루한” 것으로 표현했다(Van Gogh Museum, 2009: 84-85).

그림중개회사에서 일하면서 고흐는 샤를 도비니(Charles-Francois Daubigny) 같은 바르비종(Barbizon) 파 화가들을 만난다. 고흐는 프랑스 화가인 도비니에게 매우 감명 받았는데 그의 풍경은 단순하고 가식이 없었다. 고흐가 매력을 느꼈던 다른 바르비종 파 화가는 밀레, 카미유 코로(Camille Corot), 루소이다(Van Gogh Museum, 2009: 10). 반 고흐가 가졌던 밀레에 대한 관심은 신앙적 측면에서 촉발된 것이다. 그는 밀레의 작품을 신앙적 측면에서 분석하면서 테오에게 이렇게 언급했다:

밀레로 말하자면, 그는 다른 어떤 사람보다 밝은 빛을 가진 화가라고 할 수 있다. 밀레에게는 복음이 있다. 네게 묻고 싶은데, 밀레가 그린 그림이 훌륭한 설교와 무엇이 다르다고 생각하니? 제법 괜찮다는 설교조차 밀레의 그림과 비교하면 검게 보일 정도다(Gogh, 1958b: 150; 김상근, 2009: 196에서 재인용)<sup>9)</sup>.

고흐는 밀레이(Millais), 홀만-헌트(Holman-Hunt), 그리고 로세티(Rossetti)의 그림을 매우 존경했다. 이들은 ‘라파엘전파’인데 19세기 중엽 영국에서 일어난 예술운동으로, 라파엘로 이전처럼 자연에서 겸허하게 배우는 예술을 표방한 유파이다. 고흐는 또, 렘브란트, 들라크루아, 밀레의 그림과 판화가 지니는 영적 충격에 깊이 영향 받았다(Borchgrave, 1999: 179).

고흐가 막 화가가 되기로 결심했던 1880년 초, 고흐는 벨기에 보리나주에서 프랑스 쿠리에(Courrières)까지 왕복 120킬로미터의 도보여행을 했다. 쿠리에에는 고흐가 농민화가로 존경했던 화가 겸 시인 브르통(Jules Breton)의 고향이다. 그러나, 고흐는 너무 수줍어 브르통의 화실을 방문하지 못하고 돌아온다. 브르통이 1882년 유화로 그린 <팽이를 든 농촌처녀>에는 쿠리에의 교회 첨탑이 멀리 보인다(Van Gogh Museum, 2009: 11).

쇠라가 파리에서 주목 받고 세잔은 엑스(Aix)에 은둔한 채 그림을 그리고 있던 1888년 초에, 고흐는 남프랑스의 강렬한 빛과 색깔을 찾아 아를로 간다. 이 무렵 그는 표현주의 스타일을 개발하기 시작했다. 처음에는 인상파의 단속적이고 진동하는 붓놀림을 바탕으로 하다가, 마침내는 그 붓놀림을 사실을 기록하기 위한 수단이 아니라 감정을 전달하는 방법으로 전환했다. 고흐가 표현주의 기법을 도입한 것은 인상주의적

9) 1883년 9월 22일 테오에게 쓴 편지.

사실주의의 구속에서 벗어나기 위함이었다(Newton, 1966: 271-272).

아를에서는 고흐의 깊은 영혼 속에 숨었던 모든 빛이 한꺼번에 터져 나와 그가 보는 모든 것 위에 비춘다. 감격에 넘쳐서 동생에게 이렇게 편지했다:

“이건 마치 자연이 불타기 시작하는 것 같다. 모든 것 안에 옛 황금색, 청동색, 구리색 ... 태양이 빛나는구나. 태양은, 더 잘 표현할 말이 없기 때문에, 나는 그저 노란색, 유황색, 담황색, 레몬 노란색, 황금색이라고 불러야겠다. 노란색은 얼마나 아름다운지.”(나웬, 2001: 67에서 재인용)

고흐의 그림에서 태양은 아들의 밑발 위로 이글거리는 빛을 비추고, 씨 뿌리는 검은 사람 뒤로 불덩이처럼 솟아오른다. 렘브란트의 <나사로의 부활>을 다시 그리면서도 그리스도 대신 태양을 그려 넣었다. 고흐는 동생에게 편지하면서 “오! 이 태양을 믿지 않는 사람은 참으로 믿음 없는 사람”이라고 했다. 태양은 곧 어둠 속의 빛, 자연과 사람을 밝게 해주는 빛, 무덤에서 죽은 사람을 불러내는 빛이다(나웬, 2001: 67, 69). 고흐의 ‘노랑’은 정신분열의 증거가 아니라 ‘빛’과 ‘생명’을 뜻한다. 노경실은 고흐가 “침대에 오를 때마다 다음 날의 태양을 위해 기도한다”고 썼다(맥엔타이어·노경실, 2007: 22).

고흐는 당시 미술의 위기를 감지했다. 화가는 자기 느낌을 다른 동료들에게 표현할 수 있는 강렬함과 열정을 지녀야 하는데, 당시 미술은 시각적 인상에 굴복하고, 빛과 색채의 시각적 질만을 추구함으로써, 그러한 강렬함과 열정을 상실할 위기에 처해 있다고 고흐는 느꼈다. 세잔이 새로운 조화(질서와 균형)를, 그리고 고갱이 직접성과 단순성을 추구했다면 고흐는 새로운 메시지를 추구했다. 세잔의 해법은 결국 프랑스에서 생겨난 입체파를 낳았고, 고흐의 해법은 독일에서 주된 반응을 얻은 표현주의를 낳았으며, 고갱의 해법은 다양한 형태의 원시주의를 낳았다(Gombrich, 1995: 551, 555). 실제로 고흐는 편지에서 “자기 작품에 사상을 담으려고 애쓰는 것이야말로 화가의 의무란다”라고 했다(안재경, 2010: 90; 김학철, 2010: 178에서 재인용)..

고흐는 일본 판화에서 큰 영향을 받았다. 그림에서 형체 만들기와 다른 세부묘사를 희생하고 대담한 단순화를 시도할 경우 훨씬 더 강한 인상을 줄 수 있다는 것을 일본 미술은 확신시켜 주었다. 고흐는 1888년 6월 5일 테오에게 쓴 편지에서 “봐라, 우리는 일본 그림을 사랑하고 그 영향을 경험했다 - 모든 인상파 화가는 그 점에서 공통적

이다”라고 했다.

일본 목판화의 대담한 구성과 잘라 낸 이미지를 높이 평가한 것은 고희만이 아니었다. 일본이 1870년 경 개항한 뒤 서구의 많은 화가가 목판화를 접했고, 목판화가 대량으로 수입됐다. 마네와 모네 같은 기성 인상파 화가들이 자신들의 작품에서 일본 요소를 이용했을 뿐 아니라, 고희의 친구 에밀 베르나르 같은 젊은 화가들도 일본 목판화에서 영감을 받았다. 파리에서 고희는 장식용 일본 목판화를 수집했고, 그 중 세 점의 모작을 유화로 그렸다. 암스테르담 반 고희 박물관에는 고희 형제가 수집한 570점의 일본 판화가 소장돼 있다. 고희가 남프랑스로 간 것도 빛과 색채, 그리고 일본풍의 주제를 발견하리라는 희망에서였다. 꽃이 핀 나무, 햇빛을 듬뿍 받은 여름 풍경, 그리고 프로방스의 화사한 주민들에게서 고희는 일본풍 주제를 찾을 수 있었다(Van Gogh Museum, 2009: 4, 36).

#### IV. 고희 그림의 기독교적 의미

고흐는 성경 주제화를 거의 그리지 않았다. 생 레미 정신병원에 수용되어 인생의 최저점에 있을 때 종교화 3부작을 그렸을 뿐이다. 그가 1880년부터 기독교 신앙에서 완전히 벗어났다고 믿는 사람들에게 이 종교화 3부작은 그의 미술에 대한 새로운 이해를 촉구한다(김상근, 2009: 203). 그의 종교화 3부작 가운데 <나사로의 부활>에서는 자신의 자화상을 부활하는 나사로의 얼굴로 그린다. 이 그림은 렘브란트의 동판화를 모사해서 그린 것이다. 노란색 사용이 두드러진다. 이 작품은 태양의 이미지를 차용한다. 렘브란트의 원작과 달리, 그리스도 대신 노란색 태양을 그려 넣었다. 구약성경 말라기서 4장 2절에서 예수 그리스도를 “의로운 해”(the sun of righteousness)라고 표현하듯이, 태양은 그리스도를 상징하는 전통적 오브제이다. 기독교를 빛의 종교로 보았던 고희는 태양 모티프를 통해 자연 속에 존재하는 하나님을 형상화한 것이다.

<피에타>와 <선한 사마리아인>은 그가 예술 스승으로 흠모했던 외젠 들라크루아의 작품을 모사한 것이다. 고희는 “그리스도 인물화는 들라크루아와 렘브란트만이 내가 그리스도를 인식하는 방식으로 그렸다”고 했다. <피에타>에서 자신의 얼굴을 예수의 얼굴로 그려 넣는다. <피에타>는 그리스도를 수난 받는 종으로 기록한 토마스 아

캠피스의 <그리스도를 본받아> 사상을 반영한 것이다. 에릭슨(1998: 196)은 “<피에타>는 반 고흐가 유화로 그린 <그리스도를 본받아>라고 해도 과언이 아니다”고 말한다. <선한 사마리아인>에서는 강렬한 색채와 빠르고 거친 붓놀림이 특징이다. 이것은 들라크루아의 원작보다도 상당히 더 강렬하다. 그것은 19세기 초 들라크루아를 비롯한 낭만파보다도 더 감정 전달을 중시하는 후기 인상파의 힘을 보여주는 증거이다 (Newton, 1966: 271-272). 그는 색채의 선명함에 종교적 의미를 부여하면서 “나는 남자와 여자를 그릴 때 어떤 영원함을 표현하고 싶다. 옛 화가들이 후광을 넣어 표현했던 그 영원함을 이제는 찬란하게 빛나는 색채와 역동성으로 표현할 것이다”라고 말했다(Gogh, 1958c: 25; 김상근, 2009: 203-204에서 재인용)<sup>10)</sup>.

그가 1890년 생 레미에서 유화로 그린 <영원의 문에서>도 그가 기독교 신앙에 머물렀음을 증명한다. 이것은 1882년에 드로잉과 석판화로 그렸던 것을 다시 유화로 그린 것이다. 그는 1882년 석판화에서 작품 왼쪽 하단에 <영원의 문에서>라고 직접 제목을 달았다. 그는 1882년 당시 편지에서 이렇게 썼다:

화가 자신의 생각을 작품에 반영하는 것은 화가의 의무라고 생각한다. 이 판화에서 내가 표현하고자 한 것은, 솔직히 뛰어난 것도 아니고, 실제처럼 탁월하지도 않고, 단지 침침한 거울에 보이는 희미한 반사와 같지만, 이것은 밀레가 믿었던 ‘저 높은 곳의 어떤 것’이 존재한다는 가장 강력한 증거가 될 것이라고 믿는다. 이것은 하나님의 존재하심과 영원하심에 대한 것이다. 비록 그 노인은 깨닫지 못하고 있지만 난롯가에 조용히 앉아있는 그 작은 노인을 통해 무한한 감동의 모습을 발견하게 된다(Gogh, 1958a: 495; 김상근, 2009: 205에서 재인용)<sup>11)</sup>.

고흐의 아버지 테오도루스 반 고흐 목사와 숙부 요한네스 스트리커 목사는 둘 다 호로닝헨 신학의 전통을 따르던 진보적 목회자였다. 호로닝헨 신학은 칼빈주의에 반기를 들었던 네덜란드 출신의 신학자 아르메니우스의 견해를 따른다. 그러나 빈센트 반 고흐는 “복음주의 노선”에 심취하였고, 결국 이러한 신학과 신앙노선 차이가 부자(父子) 간의 관계를 끊게 하는 요인을 제공한다(김상근, 2009: 177-180)<sup>12)</sup>. 그러한 고흐의

10) 1888년 9월 3일 편지.

11) 1882년 12월 26, 27일 편지.

12) 고흐가 기독교 신앙에 대한 입장을 완전히 바꾸기 시작한 것은 1881년 12월부터이다. 이로써 1875년 9월부터 품었던 고흐의 “복음주의적 신앙”이 퇴조하게 된다. 보리나주에서 전도사 자격을 정지당했을 때 교권에 실망하고, 아버지 테오도루스 목사와 숙부 스트리커 목사의 위선적 행동에 절망한 후부터 종교이탈 현상이 나타난다. 그러나 고흐는 1880년 이전에 『그리스도를 본받아』와 『천로

미술관(美術觀)은 칼빈주의적이었다. 칼빈과 마찬가지로, 고흐는 종교 미술이 전통적 성경 주제에 의존하는 것에서 자유로워져야 한다고 믿었다. 칼빈은 예술이 예배의 소재로 사용되는 것은 반대했지만 예술 자체를 부정하지는 않았다. 칼빈의 도상 제거와 이미지 사용 반대는 진정한 영적 예배를 회복함으로써 기독교가 하나님만을 경배하는 “참 종교”가 되게 하기 위해서였다(이정숙, 2009: 44). 칼빈은 예술, 그리고 예술인의 예술적 재능을 하나님의 선물로 인정했다. 그는 특히 조각과 회화는 하나님의 선물이라고 명시했다(박현덕, 2010: 44-46). 칼빈은 미술가가 “눈으로 볼 수 있는 것만을 그려야 하고,” “하나님의 영광”을 그리려는 시도는 피해야 한다(*Institutes*, Book I, Chapter 11)고 했다. 칼빈은 “사람들이 하나님을 보이는 형상으로 만들려는 시도는 허망한 것”이라고 말한다<sup>13)</sup>. 칼빈은 “눈에 보이는 대상물 외에는 무엇이라도 회화로 표현하거나 조각해서는 안 된다고 우리는 결론짓는다”고 했다<sup>14)</sup>. 이러한 칼빈의 생각은 고흐와 일맥상통한다. 고흐는 세상의 평범한 것 안에 신성한 것을 두려고 하였다. 칼빈은 설교에서 “작은 풀잎 하나도, 이 세상에 있는 어떤 색깔도, 사람들을 기쁘게 하려고 의도되지 않은 것은 없다”고 했다(Edwards, 1999: 56)<sup>15)</sup>.

이정숙(2009)은 17세기 네덜란드의 풍경화, 정물화, 초상화, 장르화에 미친 칼빈주의의 영향력을 논하면서 이 시대 그림의 특징을 ‘일상 예찬’으로 설명한다. 도르트회의를 전후로 칼빈주의의 영향을 받아 그림의 주제가 “예배에서 일상의 기쁨으로” 바뀌었다는 것이다. 칼빈에 의하면 창조물들은 단지 인간에게 유용할 뿐 아니라 인간에게 기쁨의 근원이 되도록(아름다움을 드러내도록) 만들어졌다<sup>16)</sup>. 칼빈에게 있어서 창조세계는

---

역정』을 탐독하며 영향을 받았던 기독교의 원래 정신을 따라 살려는 노력을 계속 기울였다(김상근, 2009: 193).

13) 칼빈, 『기독교강요』, I.11.5.

14) 칼빈, 『기독교강요』, I.11.12.

15) 전도서 기자는 ‘허무의 노래’를 지어 부르면서도, 주어진 삶의 소박한 기쁨에 주목했다(김학철, 2010: 176).

16) 칼빈은 이렇게 말한다: “주께서 꽃들에게 우리 눈에 보이는 저 같은 아름다움을, 우리의 코를 자극하는 놀라운 향기를 주시지 않으셨는가? 만약 우리의 눈이 저 같은 아름다움에 취하지 아니하고, 우리의 코가 그 향기의 싱그러움을 믿지 않는다면 그것이 과연 옳은 일인가? 하나님께서 우리들의 색깔들을 구분지으시고 어떤 것이 다른 것보다 더 아름답게 하신지 않았던가? 또 주께서 금이나 은, 상아나 대리석에 아름다움을 부어서 그것들이 다른 금속이나 재질보다 더 아름답게 만들지 않으셨던가? 간단히 말해, 주께서 많은 것들을 그것들이 필요한 사용과 별개로 우리가 그것들의 아름다움을 찬양하게 만들지 않으셨는가?”(*Institutes*, III.10.2).

하나님의 영광을 볼 수 있는 극장과 같은 곳이다. 그러므로 산과 바다, 평원의 펼쳐진 실제적 풍경은 창조세계의 정확한 정보를 제공하며 창조세계의 아름다움과 그것을 만드신 하나님에 대한 경외감을 갖기에 충분하다. 칼빈에게 있어 자연은 성경에 이어 “두 번째 책”으로 존재한다. 그러므로 자연에서 발견되는 아름다움은 찬양의 대상이 되어야 하며, 자연에서 하나님의 은혜의 빛을 찾아내야 한다. 제네바에서의 각종 도상 제거는 칼빈의 시각미술에 대한 혐오가 아닌 예배정비의 차원에서 이해되어야 한다. 칼빈은 영과 물질의 분명한 영역 정하기 논리를 통하여 물질에 해당하는 도상과 이미지에 부여되었던 영적 차원을 철저히 배제하지만 물질적 미의 가치를 평가절하하지는 않았다. 오히려 미의 영역을 철저히 물질의 영역으로 남기면서도 그것이 가질 수 있는 또 다른 차원의 가능성을 열어준다. 즉 세상은 하나님의 창조물이며 또한 하나님의 영광의 “거울”이며 “극장”이 된다. 이러한 의미에서 만물, 더 구체적으로 자연을 감상하고 그것에서 놀라운 하나님의 손길을 발견하고 경험하는 그 자체는 영적 측면을 포함한다. 칼빈은 하나님의 말씀이 잘 소개된 사람들에게 도상과 이미지 역시 하나님의 은혜를 상기하고 그것을 삶의 여유와 힘으로 사용할 수 있는 선물의 차원으로 발전시킬 수 있는 가능성을 열어두었다. 칼빈주의 안에서 미술이 합법적 기능을 할 수 있는 가능성을 보여주는 것이다(이정숙, 2009: 47, 53-54).

고흐 그림의 영성은 단지 렘브란트와 들라크루아의 종교화 세 편을 모작한 데서만 나타나지 않는다. 고흐는 벌레 한 마리, 나무 한 그루에도 기뻐했다. 그는 농부, 우체부, 광부 같은 보통사람들을 즐겨 그렸다. 17세기 네덜란드의 칼빈주의 화가들은 초상화를 그리면서 일상에서 만나는 작은 자들에게 주어지는 하나님의 일반은총에 더 주목했다고도 볼 수 있는데(이정숙, 2009: 56), 고흐도 그 영향권 밖에 있었다고 보기는 어렵다. 일례로 고흐는 우체부의 부인 오귀스틴(Augustine Roulin)을 제단에 올릴 만한 ‘성자’로 그렸다(Edwards, 1999: 54, 56). 고흐는 부유한 감정가에게 호소력이 있을 뿐 아니라 모든 인간에게 기쁨과 위로를 줄 단순한 그림을 갈망했다(Gombrich, 1995: 546).

뉴튼(Newton, 1966: 272)은 고흐가 낡은 인상주의 화법과, 종교적 목적을 위한 새로운 표현주의 콘텐츠를 사용할 기회를 얻었다면, 우리는 이제 거의 의심 없이 그를 종교주제화를 그린 화가로 알 수 있다고 한다<sup>17)</sup>. 고흐의 그림이 비록 특정한 성경 주제

17) 뉴튼(Newton, 1966: 273)은 그러나 고갱의 경우 타히티(Tahiti)에서 새롭고 완전히 이교적인, 원시

를 그린 게 아니더라도, 고희는 파리로 옮기기 전에 어둡고 램브란트적인 주제(램브란트 자신의 인간에 대한 심오한 인식으로 충만한 주제)를 그렸다고 한다. 고희는 흔히 인상주의 화가로 분류되기도 하지만 실은 인상주의에 대한 반동으로 등장한 표현주의의 창시자이다. 표현주의는 객관적 형태나 질서보다 작가 개인의 주관적인 내면의 감정 표출을 중시하는데 종교적 주제도 그 범주에 들어가며, 표현주의 종교화가의 대표로는 독일의 에밀 놀데가 꼽힌다.

고흐의 그림 중에서 <사이프러스가 있는 밀밭>은 표현주의적 작품으로 볼 수 있다. 함께 자리 잡은 크고 작은 사이프러스 나무들이, 햇볕에 흠뻑 젖은 하늘, 소용돌이치는 하늘로 감겨 올라가고, 바람은 밀밭과 숲을 흔들어 찬양의 리듬을 자아낸다. 여기서 곡식은 영원한 생명을 상징하고, 올리브 나무는 기쁨의 기름을, 사이프러스는 감사를 상징한다. 마치 시편기자 다윗이 시편 96편에서 그랬듯이, 살아서 자라는 것들 가운데서 고희 자신이 느끼는 기쁨을 모든 사람이 느끼고, 그림 안에서 창조주께 피조물을 대신하여 찬양하기를 고희는 원했다. 아를에서 고희는 풀밭에 앉아 테오와의 어린 시절을 회상하고, 이끼를 묵상하고, 민들레 꽃씨를 불어 날리고, 벌레가 나무줄기를 기어 내려오는 것을 지켜보고, 살아 있는 것 자체를 즐겼음에 틀림없다(Borchgrave, 1999: 180-183).

헨리 나우웬은 고희를 ‘상처받은 치유자’라고 부른다. 네덜란드 태생의 가톨릭 신부인 나우웬은 1975년 12월 16일부터 1976년 1월 3일까지 네덜란드에 머물며 고희의 생애와 작품에서 영감을 받아 “공휼: 연대, 위안, 위로”(Compassion: Solidarity, Consolation and Comfort)를 쓴다. 이 글은 1976년 3월 13일자 아메리카(America) 지에 실렸다. 나우웬은 고희의 편지를 읽고 그의 그림을 정관(靜觀)하면 공휼의 세 가지 면, 즉 연대와 위로와 위안이 드러남을 볼 수 있다고 말한다<sup>18)</sup>. 고희 자신은 행복한 삶을 살지 못했지만, 그의 그림을 보는 사람은 위로를 받고, 고희야말로 진정으로 자신들을 이해해 주는 사람이라고 느낀다는 것이다. 나우웬은 “고흐가 이제는 그의 그림과 데생과 편지를 통하여 전 세계 모든 나라 모든 세대의 사람들에게 목사이자 위로자가 되었다”고 말한다. “고흐의 위로하는 목회사역의 중요한 역설은 다른 사람들에게 영향력을 끼치고

적이지만 확실히 그리스도적이지는 않은 환경을 발견하면서 종교화가의 대열에서 이탈한 것으로 본다.

18) 안재경(2010: 50)은 고희의 가슴에 “아파하는 그 마음”이 있었다고 말한다.

자 하는 운동가의 그림이라기보다, 사물의 본질을 파악하려던 목상가의 그림이었다는 점에서 여실히 보인다”는 것이다. 나우웬은 예일 신학교에서 1977년과 1979년에 “빈센트 반 고흐의 사역”(The Ministry of Vincent van Gogh)을 강의하면서 학생들에게 고흐의 생애와 작품에서 진정한 목회자의 본질을 깨닫도록 하였다(나웬, 2001: 52).

맥엔타이어는 고흐의 그림에서 성경 시편 기자의 시를 떠올린다. 시편 기자처럼 고흐도 (창조주 앞에서) 물이 손뺌을 치고 산이 노래하는 것(시 98:8)을 깨달았다는 것이다. 맥엔타이어는 고흐의 그림 <낮잠>(1890, 73×91cm, 파리, 오르세 미술관)에서 더위를 피해 건조더미 옆에서 자는 부부의 숨소리를 듣고, 그것을 “육신의 기도,” “한낮의 삼중(三鐘) 기도”로 읽어낸다(맥엔타이어·노경실, 2007: 92). 고흐는 편지에서 “성당보다 사람의 영혼이 더 흥미롭다”고 했다(맥엔타이어·노경실, 2007: 31). 맥엔타이어는 고흐의 그림을 “빛의 세계”로 규정하고, 그 빛은 “생명”을 의미하는 것으로 풀이한다:

그의 작품들은 놀라운 시각적 여행의 기록을 남긴다. 석탄 채광소와 폴란드 지방의 어둠에서 시작해, 물체와 색채가 무게, 밀도, 굴절, 움직임에 의해 놀랍도록 재평가되어 인식되는 남부 프랑스 지방에 이르는 여행이다. 빛은 흩어지고, 발산되며, 때론 하나로 모아져 태양의 두꺼운 노란색 광선처럼 빛난다. 그가 죽던 달에 마지막으로 그린 그림 <까마귀가 나는 밀밭>에 쓰인 강렬한 노랑은, 잔뜩 찌푸린 하늘과 대비되어 주위를 둘러싼 어둠에 맞서는 생명력을 부여한다(맥엔타이어·노경실, 2007: 10-11).

고흐는 화가로서의 자신의 소명이 자신에게 무엇을 요구할지 알았다. 그가 인생을 그 가장 깊은 깊이에서 파악함으로써 위안을 베풀기를 원하였다면 그는 고통과 가난 중에 자기 목숨을 걸 수밖에 없었다. 테오에게 쓴 편지에서 “차라리 곤경으로부터 더 많은 것을 배우자. 곤경이 나를 타락시키지는 않는다. 이 길이 사람을 멸망시키는 길은 아니다”고 했다. 고흐는 <버림받은 사람>(Orphan Man)이라는 스케치를 테오에게 보내면서, “이 그림에서 내가 표현하려고 한 것은 … 하나님의 존재와 영원이 존재한다는 것이다. 아마 노인 자신은 모르겠지만, 조용히 화덕가에 앉아 있는 한 작은 노인에 대한 끝없이 감동을 주는 표현 속에 그것을 보여주려고 하였다”라고 썼다. 그는 다른 기회에 “무언가 고상한 것, 벌레에게는 해당되지 않는 그 무엇이 있다. … 가장 가난한 벌목공, 화덕가에 앉아 있는 농부나 광부도 영원한 집에 가까웠다는 느낌이나 영감을 가질 수 있다는 단순한 사실 말이다”라고 했다(나웬, 2001: 63, 66-67)<sup>19)</sup>.

고흐는 1887년 여름 파리에서 처음으로 해바라기를 그렸다. 1년 후 아를에서 다시 해바라기를 그린다. ‘노란 집’에 있는 화실을 장식하기 위해 다양한 푸른 배경 위에 해바라기를 연작으로 그릴 계획을 세운다. 푸른 배경의 세 작품, 그리고 노란 배경의 한 작품을 그렸다. 장식용 연작을 완성하지 않았지만, 주로 노란 작품을 비롯한 두 해바라기 캔버스를 고갱이 와서 머문 침실에 걸었다. 고갱이 아를을 떠난 후에 고흐에게 편지를 써서 전에 자기 방에 있던 해바라기 작품을 요구하였을 때, 고흐는 그것들과 헤어지기 싫어서 두 작품의 모작을 그린다(Van Gogh Museum, 2009: 54). 고흐가 죽자, 테오는 형의 이젤과 의자, 붓들을 밀밭 가운데 양지 바른 곳에 그와 함께 묻었다. 친구 화가 베르나르는 오리에(Aurier)에게 쓴 편지에서 관이 노란 꽃들로 뒤덮였음을 묘사하고, “(노란 색은) 그가 가장 좋아하던 색깔이고… 그가 마음과 그림에서 공히 꿈꿨던 빛의 상징이다”라고 했다(Borchgrave, 1999: 183).

## V. 결론을 대신하여: 고흐의 화가로서의 소명의식과 탁월성

이상에서 살펴보았듯이 빈센트 반 고흐가 종교화를 거의 그리지 않았고, 전도사에서 화가로 전향한 이후 현실 교회를 떠났기 때문에, 그의 그림에는 기독교적 의미가 없다고 주장하는 것은 지나치게 피상적인 논리로서 설득력이 없다. 그의 내재된 깊은 신앙심은 목회의 길을 포기한 이후에도 일생동안 지속적으로 그림을 통해 표현되었다. 성장기의 성경과 신앙서적을 통한 경험적 신앙이 그에게 종교적 영감을 제공하였으며, 이러한 원동력을 바탕으로 시기별로 약간의 차이는 있으나 그림을 통해 그 자신의 영원을 통한 갈망을 표현했다. 하나님의 존재하심과 영원하심에 대한 그의 종교적 신념은 흔들리지 않았다. 그가 거부했던 것은 그의 전도사 시절의 순수한 기독교적 열정을 이해하지 못했던 교권주의 신학이었으며, 삶과 신앙의 일치를 보여주지 못하고 이중적인 태도를 보였던 아버지와 숙부의 위선적인 신앙이었다. 토마스 아 켐피스의 『그리스도를 본받아』와 존 번연의 『천로역정』은 그에게 커다란 복음적 영감과 통찰력을 불어

19) 고흐의 종교적 신념을 드러내주는 첫 번째 이미지는 “가난한 사람들”에 대한 따뜻한 관심이다. 사회적 약자에 대한 종교적 의무가 강화되어 작품 속에 반영된 것이다. 그의 이러한 관심은 임신한 매춘부 시엔과 그녀의 딸에 대한 동정심으로도 나타난다(김상근, 2009: 194).

넣어 주었고, 그 두 권의 책에서 나타나는 참된 그리스도인의 순례자적 이미지는 그의 삶과 예술을 통하여 표현되었다. 그가 그렸던 많은 가난한 사람들과 보통사람들, 씨 뿌리는 사람, 측백나무와 해바라기와 밀밭, 그리고 정신적으로 가장 고통스러웠던 시기에 그린 종교화 3부작은 그의 기독교적 가치관과 신앙심을 잘 보여준다.

고흐는 작품의 상업성을 생각지 않고 예술성을 추구했다. 예를 들면 동생 테오가 성자(聖者)의 초상화를 그리라고 권유했지만 그 말을 듣지 않고 보통사람들의 초상화를 그렸다. 그 결과 당대에는 그의 그림이 거의 팔리지 않았고, 미술 평단에서도 거의 좋은 평가를 받지 못했지만 오늘날에는 최고의 화가로 꼽힌다. 그는 목사의 꿈을 접고 화가로 전향했지만 전도사 시절에나 화가 시절에나 자기 직업에 대한 소명의식만은 철저했다. 하나님은 고흐에게 새롭게 주신 화가로서의 소명에 충실한 결과, 고흐는 마침내 탁월성의 최고 경지에 도달하였다. 이 글은 고흐의 미술 전반을 포괄적으로 살펴 보았으나 앞으로는 그의 미술 작품 중에서 특히 깊고 차원 높은 기독교적 영성을 드러내는 작품을 골라 작품 연구를 해야 할 것으로 보인다. 그러할 때 빈센트 반 고흐 미술에 대한 연구의 수준도 한층 높아질 것이라고 생각한다. 그러기 위해서는 미술과 미술사를 어느 정도까지는 공부해야 할 것 같다. 고흐의 시대를 전후로 미술사 공부의 범위를 조금씩 넓혀 가다 보면 그것이 기독교의 역사, 교회의 역사와 직결돼 있음을 곧 발견하게 될 것이다. 미술에 대한 지식과 이해가 깊어지면 그림의 역사적, 사회적 배경과 별개로 그림 자체를 볼 줄 아는 안목도 차츰 늘어날 수 있다. 마치 성경 구절을 놓고 그 문맥과 어원을 짚어가듯이, 그림의 구도와 기법, 색채를 따져 볼 필요가 있다. 그렇게 되면 그림이 갖는 영적인 의미를 더욱 더 풍성하게 풀어낼 수 있게 될 것이다.

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

## 참고문헌

- 김상근 (2009). “선교사 빈센트 반 고흐”. 『신학논단』 55. 171-213.
- 나웬, 헨리 (2001). “빈센트 반 고흐의 소명 - 긍휼: 연대, 위안, 위로”. 최중수 옮김. 『세계의 신학』 53(12월). 52-70.
- 김학철 (2010). “‘아파하는 그 마음’의 예술적 현상(現象)”. 『목회와 신학』(8월). 174-178.
- 마순자 (1993). “현대미술에서의 종교화”. 『현대미술논집』 3. 35-60.
- 맥엔타이어, 메릴린 찬들러·노경실 (2007). 『고호를 만나다』. 서울: 가치창조.
- 박현덕 (2010). “칼빈의 예술론 —『기독교강요』를 중심으로 —”. 『기독교철학』 10. 33-62.
- 송남실 (2005). “라파엘전파(The Pre-Raphaelites) 종교화에 관한 연구”. 『한국미술사교육학회지』 19. 165-198.
- 안재경 (2010). 『고호의 하나님』. 서울: 흥성사.
- 에릭슨, 캐슬린 (2008). 『영혼의 순례자 반 고흐』. 안진이 옮김. 서울: 청림출판.
- 이일청 (2005). “에밀누테의 종교화에 구현된 기독교사상에 관한 연구”. 『한국패션뷰티학회지』 3(1). 78-87.
- 이정숙 (2009). “예배에서 일상의 기쁨으로 - 칼빈, 칼빈주의 그리고 시각미술”. 『한국기독교신학논총』 65. 39-61.
- 최중수 (2005). “빈센트 반 고흐의 영성(1) (2) (3)”. 『기독교사상』 49(8~10) (통권 제560~562호, 8~10월). 204-215; 186-202; 164-175.
- (2002). “고호의 그림이 지닌 치유력”. 『세계의 신학』 54(봄). 73-118.
- (2001). “빈센트 반 고흐와 헨리 나우웬 신부”. 『세계의 신학』 52(가을). 33-53.
- 최중수 (역편) (2000). 『고호의 영성과 예술』. 서울: 한국기독교연구소.
- 칼빈 (2006). 『기독교강요』. 김종흡 외 3명 역. 서울: 생명의말씀사.
- ルイ・ファン・ティルボルフ (2007). 『ファン・ゴッホと日本』. Amsterdam: Van Gogh Museum.
- \_\_\_\_\_ (2008). 『ファン・ゴッホとひまわり』. Amsterdam: Van Gogh Museum.
- Borchgrave, Helen De (1999). *A Journey into Christian Art*. Sandy Lane West, Oxford: Lion Publishing.
- Edwards, Cliff (1999). “Pursuing the Elusive van Gogh.” *The Christian Century* 116(2) (January 20). 54-56.
- Gogh, Vincent van (1958a). *The Complete Letters of Vincent van Gogh*, vol. 1. Boston: Little Brown Co.
- Gogh, Vincent van (1958b). *The Complete Letters of Vincent van Gogh*, vol. 2. Boston: Little Brown Co.
- Gogh, Vincent van (1958c). *The Complete Letters of Vincent van Gogh*, vol. 3. Boston: Little Brown Co.

- Gombrich, E. H. (1995). *The Story of Art*. London & New York: Phaidon Press.
- Newton, Eric (1966). "Christian Art in A Secular Age." in: Eric Newton and William Neil. *2000 Years of Christian Art*. New York, N. Y.: Harper & Row. 270-273.
- Stone, Irving (ed.) (1995). *Dear Theo: The Autobiography of Vincent van Gogh*. New York: the Penguin Group.
- Van Gogh Museum (2009). *Vincent van Gogh*. Amsterdam: Van Gogh Museum.

## ABSTRACT

### The Christian Meaning of Vincent van Gogh's Art

Yang-Sup Shim(Hallym University)

The Art of Vincent van Gogh is usually regarded as not related to Christianity. There has been two reasons: first, Gogh draw only three pieces of religious paintings among his 900 ones; second, it is said that his paintings have no implications for Christianity because he departed from God after he gave up his dream of being a pastor to become a painter. However, there is no ground for those arguments. All Christian artists should not necessarily draw religious paintings. With the influence of Calvinism since the Reformation, Christian artists focused on the daily joy rather than the godly worship. Even though Gogh drifted apart from the church as an institution, his paintings had still been based on Christianity as is clear in his numerous letters to Theo, his brother. Those letters are full of his meditations on many Bible verses, his thoughts about Christian faith, and his outlook on God and nature. Henry Nouwen said that the spirituality of Gogh was that of 'a wounded healer.' We can also say that Gogh faithfully pursued his calling from God as a painter to be one of the most excellent artists throughout the history.

Key Words: Gogh, Christian art, Calvinism, excellence, spirituality