

반 고흐의 <감자먹는 사람들> 연구

서성록 (안동대학교 미술학과 교수)

I. 들어가는 말

빈센트 반 고흐(Vincent van Gogh, 1863-1890)를 말할 때 가장 흔히 듣는 말은 ‘광기의 화가’라는 표현이다. 반 고흐가 죽자 영국언론은 그의 비극적인 삶에 관심이 나타났고 그의 작품들을 ‘충격적’이라며 평을 내놓기 바빴다. 영국미술의 근대화에 앞장선 로저 프라이(Roger Eloit Fry)조차 1923년 영국에서 개최된 반 고흐 전시회를 보고 그의 ‘유아적인 방종’을 우려하면서 그를 ‘고흐의 작품보다도 삶이 더 흥미로운 화가’(Erickson,1998:329)로 소개하였다. 그의 명성이 치솟자 반 고흐 숭배자들이 나타났는데 그들은 고흐의 예술적 성과보다는 인물을 더 우선시했으며, 그의 작품은 진지성이나 예술적 결실이라기보다 그의 심리와 정신병이 드러난 결과로 주장하였다. 이런 논의에 불을 당긴 인물이 하이델베르크 대학의 철학자이자 정신의학자 카를 야스퍼스(Karl Jaspers)인데 그는 1923년 ‘파도그래픽 분석’(Pathographic Analysis)이란 연구물을 발표했는데 여기에는 반 고흐에 관한 해설이 실려 있었다. (Karl Jaspers,1977) 그는 반 고흐의 작품과 편지, 그리고 지인의 증언을 바탕으로 반 고흐가 정신분열증에 걸렸으며, 그 질병으로 인해 심리적 금지에서 풀려나 그의 무의식이 자유로이 활동하게 되었다는 의견을 피력하였다.²¹⁾

작품보다 작가에게 흥미를 느낀 사람들에게 이런 주장은 고흐의 생애를 낭만적으로 구성하고 소비하는 근거를 제공해주게 되었다. (Erickson,1998:328) 이렇게 ‘고흐의 신화’는 탄생되었다. 그런데 이런 일련의 과정은 고흐의 예술을 인식하는 데에 큰 걸림돌이 되어왔다. 반 고흐가 비정상인이었다는 말은 마치 뮤즈의 마법에 걸린 사람처럼 왜곡시킬 뿐만 아니라 고흐의 예술세계를 흥미본위로 이끌어갈 수 있다는 점에서 주의를 요한다. 반 고흐는 육체의 질병을 지닌 자였으나 화가로서 종교인으로서의 소임을 다하고자 한 그리스도인이었다.²²⁾ 세월이 지날수록 그의 작품은 세상을 ‘깊은 감동’으로

21) 고흐를 ‘정신이상자’로 본 것은 프랑스 비평가 알베르 오리에(Albert Aurier)로 그는 “고립된 사람들:빈센트 반 고흐”(Les Isolés:Vincent van Gogh)라는 글에서 고흐를 “정신착란에 빠진 사람---- 병상에서 간신히 회복한 듯한 모습을 늘 하고 있으며 대개는 숭고하지만 때로는 기괴하고 끔찍한 미친 천재다”고 기술하였다. 반 고흐의 이런 시각은 1893년 『사후전집』에 계승되었다. Melissa McQuilan, *Van Gogh*(1989), 이영주역, 『반 고흐:천재 예술가의 신화와 진실』(2008), 서울:시공사, 10-11. 고흐의 ‘정신병 신화’는 어빙 스톤의 전기소설 『빈센트, 빈센트, 빈센트 반 고흐 Lust for Life』(1934)의 토대를 마련해주었고, 나중에는 커크 더글러스가 반 고흐로, 앤소니 퀴이 고갱으로 연기한 할리우드 영화 <열정의 랩소디 Lust for Life >(1956)로 이어졌다.

22) 그는 몸이 아플때 그림을 그리거나 편지를 쓰지 않았다. 그가 괴팍한 조증의 에너지나 충동적인 성격은 자해나 자살의 사실을 통해 잘 알려져 있지만 건강상태가 좋지 않을 때 그는 붓을 내려놓고 쉬었으며 일체 글을 쓰지도 않았다. 그가 ‘정신분열증’이라는 견해는 ‘정신운동성 간질’(psychomotor epileptiform)이라는 질병으로 최근에 밝혀졌다. (Erickson,1998:329)

물들이고, 볼수록 우리를 인간의 한계 너머로 끌어올린다.(Cliff Edwards,2004:19)

그의 작품 중에서도 <감자먹는 사람들>에 주목하는 것은 그가 마음속에 품고 있었던 것과 실천했던 정신이 가장 잘 농축되어 있다고 보기 때문이다. 고흐는 화가로서의 마음가짐을 동생 테오에게 털어놓기도 했다. 그림을 제작하기 2년 전에 그는 “나는 이 세상에 빛과 의무를 지고 있다. 나는 30년간이나 이 땅 위를 걸어오지 않았다. 여기에 보답하기 위해서라도 그림의 형식을 빌어 어떤 기억을 남기고 싶다. 이런 저런 유평에 속하기 위해서가 아니라 인간의 감정을 진정으로 표현하는 그림을 남기고 싶다. 그것이 나의 목표다.”(신성립 역,1999:90) 고 말했다. 인간관계도 수월치 않았고 병약했을 뿐만 아니라 야심차게 계획한 것마다 번번이 실패를 맛보았지만 고흐는 사회에서 자신이 실현해야 할 확실한 비전을 갖고 있었다. 약한 사람들의 섬김을 따듯한 마음을 갖고 예술로서 실천하는 것을 자신의 몫으로 여겼다.

우리는 그 점에 주목하여 이 작품의 형성배경과 예술철학을 알아보려고 한다. 대중적으로 부풀려진 상상의 페르소나를 벗겨내고 그의 진면목을 찾아내는 것이 이 글의 목적이다. 23) 본고의 연구범위는 브라반트 시절로 한정되며 II장에서는 <감자먹는 사람들>의 탄생배경을, III장에서는 <감자먹는 사람들>에 대해 안톤 라파르트(Anthon van Rappard) 사이에 오간 논쟁을 통해 고흐가 옹호한 예술에 대한 입장은 무엇인지를 고찰하고, IV장에선 고흐에게 풍부한 예술적 자양분을 제공해준 밀레와의 관계를 집중적으로 살핀 다음, V장에선 그의 예술의 핵심인 농부와 빈민에 대한 깊은 관심을 형성하게 된 사상적 배경을 논의하게 될 것이다. VI장에선 동료화가인 베르나르 사이에 오간 편지를 통해 복음을 동시대의 예술언어로 해석해간 그의 예술이 과연 오늘날 어떤 의미와 중요성을 갖는지 알아보려고 한다.

II. 농촌생활의 화가

빈센트 반 고흐는 1884년 겨울에서 1885년 이른 봄까지 ‘농촌생활의 화가’(artist of Peasant life)라는 그때까지만 해도 아직 명명되지 않은 분야를 연구하고 있었다.(정진국 역, 2009:369) ‘농촌생활의 화가’란 말은 그 스스로가 만들어낸 조어(造語)로 고흐가 테오에게 1885년 4월에 쓴 편지가 공개됨으로써 세상에 알려졌다. 진정한 진리는 가난한 이웃에게 자비를 베푸는 가운데 나타난다는 그의 생각은 농부들에게 집중되었으며, 이것이 스스로 ‘농촌생활의 회화’란 형태로 구체화된 것이다. 경위를 잠시 설명하면, 고흐는 드렌테에서 부모님이 계신 에인트호벤 인근에 있는 뉘엔으로 이주를 하였다. 뉘엔에서의 작품은 대체로 풍경화와 정물화, 그리고 인물화가 주된 테마였다. 풍경화가 교회나 오두막집을 대상으로 했다면, 정물화는 도기와 병, 그릇을 담백하게 그려냈으며,

23) 기독교의 입장에서 고흐를 다룬 국내연구는 안재경(2010).『고흐의 하나님』.서울:홍성사. 김상근(2009).“선교사 빈센트 반 고흐”.『신학논단』 55,171-213.빈센트 반 고흐 미술의 기독교적 의미(2011).『신앙과 학문』 16,147-172.최중수(2005).“빈센트 반 고흐의 영성(1)(2)(3)”.『기독교사상』 49 (8-10)(통권 제560-562호,8-10월),204-215;186-201;164-175. 최중수(2002).“고흐의 그림이 지닌 치유력”.『세계의 신학』 54(봄),73-118.최중수(2001).“빈센트 반 고흐와 헨리 나우웬 신부.”『세계의 신학』 52(가을) 33-53.최중수(2000).『고흐의 영성과 예술』.서울:한국기독교연구소.심상용(2011).『예술,상처를 말한다』.서울:시공아트 등이 있다.

인물화의 경우 밭일하는 농부나 그들의 초상을 집중적으로 그렸다. 이 시기의 작품은 아를시절이나 오베르시절의 작품에 비해 세간의 주목을 받지 못했으나 이때의 작품이야말로 그의 진면목을 잘 나타내주고 있다. 그가 추구했던 농촌생활뿐만 아니라 일하는 농부들을 생동감 넘치게 묘출하였다.

이중에서 대표작을 꼽는다면 단연 <감자먹는 사람들>(1885, 반고흐 미술관)을 들 수 있을 것이다. <감자먹는 사람들>은 농부들에 대한 치밀한 연습의 결과물로서 고흐가 스스로 습작이 아닌, 완성작이라고 여겼던 첫 작품이었고, 그가 일생동안 가장 사랑했던 작품 중 하나였다(Erickson,1998:158).²⁴⁾

화면 안에는 농부가족이 하루 일과를 마치고 조출한 저녁식사를 하고 있는 장면이 등장한다. 그들은 두툼한 옷을 꺼입은 채 식탁에 둘러앉아 커피와 감자를 먹고 있다. 언뜻 보기에 겨울철의 한기가 느껴질 정도이며 그들의 얼굴에는 받고광처럼 잔뜩 주름이 새겨 있다. 전체적인 느낌은 같은 시기에 그렸던 <바느질하는 여인>(1885, 3-4월)과 <방직기 돌리는 여인>(1885년 3월)에서도 찾아볼 수 있다. 두 작품은 공통적으로 <감자먹는 사람들>과 마찬가지로 실내 인물화라는 공통점을 띠고 있고 좌상이라는 점도 동일하다. <바느질하는 여인>은 창을 등지고 앉아 바느질하는 여인의 손동작을 강조하고 있으며 <방직기를 돌리는 여인>은 더 나아가 손동작뿐만 아니라 인물 전체의 동세가 나타나 있다. 어두운 청색의 배경은 인물의 동작을 한층 자연스럽게 부각시키고 있다. 그에겐 인물묘사도 주요한 과제였다. 뉘엔에서 고흐는 인근 주민들을 설득하여 15점의 농부초상을 제작했는데 그들은 대부분 오두막집의 ‘희미하고 신비스러운’ 빛을 받고 있다. 따가운 햇볕에 그을린 피부색과 겹겹이 보이는 주름살, 두꺼운 작업복 차림의 농부가 그림의 주인공으로 자주 등장하였다.

어느 정도 인물 묘사에 자신감이 생기자 고흐는 흩어진 부품조각을 모으듯 그간 연습해온 인물들을 결합해 가족상을 만들기로 결심한다. 그리하여 탄생한 것이 농부들의 저녁식사 장면을 모티브로 한두 점의 유화이다. 한 점은 현재 반고흐 미술관에 소장되어 있는 <식사중인 네 명의 농부>(1885)와 다른 한 점은 크렐러 뮐러 미술관이 소장한 <감자먹는 사람들>(1885)이다. 전자는 구체적인 묘사를 생략하고 대강의 윤곽만을 살린 미완성작이다. 식탁위로 갓 찢어낸 감자의 김을 강조하고 있는 것으로 미루어 애초에 인물보다 그들의 식사장면에 초점을 맞추려 했다고 추정할 수 있을 것이다. 이 작품을 더 구체화시킨 것이 크렐러 뮐러 미술관 작품이다. 이 작품은 최종 작품과 비교해볼 때 인물과 구도와 색조가 유사하다. 눈에 띄는 것은 주제의식이 명료해졌으며 인물도 네 명의 농부에서 다섯 명의 농부로 한명 더 늘어났음을 알 수 있다. 이 작품 역시 어둑어둑한 색조를 배경으로 하고 있으며 등장인물들마저 초췌하여 무거운 느낌을 준다. 그들은 고단한 하루를 마치고 집에 돌아와 저녁을 나누고 있다. 고기와 빵 대신 가난한 사람들의 주식인 감자를 ‘빈곤의 상징’으로 설정하였다. (Judy Sund,2002:94)

그 당시 고흐는 부친 테오도루스(Theodorus)와의 불화로 마음이 편치 않았음에도 불구하고 그는 “세상에 대해서 전혀 알지 못하는 사람들, 즉 농부나 직조공 등을 만나면

24) 이 작품은 에릭슨(Kathleen Powers Erickson)에 따르면, “네덜란드 회화사에 하나의 이정표로 남아있으며, 서양미술 사상 최초의 진정한 리얼리즘 농촌회화”로 불리운다.(Erickson,1998:158) 종래의 화가들이 농촌의 현실을 그리기 했지만 고흐처럼 ‘진실하고 정직하게’ 표현하진 못했다. 고흐는 예술과 인생을 ‘진지하게’ 생각하는 사람들에게 ‘진지한’ 생각을 떠올리게 만드는 그런 그림을 그리는 것을 자신의 사명처럼 여겼다.

서 도회지의 문명세계의 사람들보다 훨씬 친근감을 느꼈다.” 일하는 농부들을 모티브로 한 작품으로는 <땅 파는 사람>(1882), <감자 캐는 사람들>(1883), <들에서 이탄을 캐는 두 여인>(1883), <눈 속의 나무꾼들>(1884), <감자심기>(1884), <감자를 심는 농부들>(1884)과, 뉘엔 근교의 직조공을 모델로 한 <오른 편에서 바라본 직공>(1884), <정면에서 바라본 직공>(1884), <베를 돌리는 왼쪽에서 바라본 직공>(1884), <열린 창문 곁의 직공>(1884), <정면에서 바라본 직공>(1884) 등에서 볼 수 있듯이 그는 오랜 동안 이 작품을 구상하는 준비를 해왔다. <감자먹는 사람들>은 어느 한 순간에 우연히 탄생된 작품이 아니라 고통으로 가득 찬 삶을 살아가는 가난한 사람들에 대한 동질감으로 잉태한, 그의 예술정신이 농축된 산물이란 얘기이다.

이처럼 <감자먹는 사람들>은 여러 차례의 준비과정을 거쳐 나왔지만, 이 그림은 긍정적인 평가를 받지는 못했다. 그들의 팔은 지나치게 길고 손가락 관절과 얼굴은 과장되어 뭔가 부족한 느낌을 주기 때문이다. 이에 대해 고희는 의도적인 왜곡을 시도하였다고 말한다. “나는 농민화를 상투적인 방식으로 세련되게 그리는 것은 잘못이라고 생각해. 농민화에 베이컨, 연기, 썩은 감자냄새가 난다고 해도 좋아 - 그게 건전하지 않은 게 아니야 - 마굿간에서 거름냄새가 나는 게 좋은 거야. 그게 바로 마굿간이니까 말이다. -- 농민화에 향수냄새가 나서는 안돼.”(박홍규역, 2009:334)²⁵⁾ 고희는 완벽한 형태감보다는 현실감, 즉 그들이 밭에서 일하던 손으로 감자를 집어먹고 있는 모습을 나타내기 위해 조형적 부분까지도 희생시켰음을 알 수 있다. 작품에 흐르는 전반적인 외관은 서투러 보이지만 고희는 진실성을 전달하는 것을 우선으로 여겼다. 이 문제는 다음 장에서 다룰 반 라파르트와의 논쟁에서 보다 자세히 논의할 것이다.

Ⅲ. 주제와 형식의 문제

흔히들 19세기 후반을 실증주의 시대(Positivist age)로 일컫는다. 과학이나 과학적인 객관적 방법으로 인간문제를 해결해갈 수 있다는 신념이 팽배해있던 시대였다. 시각예술에서 이러한 현상은 낭만적인 주관주의와 상상력을 배제하고 사실주의(Realism)를 옹호하는 것으로 나타난다. 특히 회화에서 사실주의자들은 초월적인 것의 추구를 접어두고 일상적인 것의 객관적, 정확한 묘사를 중시하였다. 그들은 이전의 예술적 성취에 만족하는 대신 자연과 현대생활이 자신들에게 제공하는 모델의 묘사를 앞세웠다.

<감자먹는 사람들>도 이런 맥락에서 점검할 수 있다. 화면의 인물들은 산업사회에서 밀려난 사람들로 시대의 그늘을 표현하고 있다. 고희가 현실비판의 사실주의에 동의한 것은 아니지만 밀레(Jean Francois Millet, 1814-75)로 대표되는 바르비종파(Barbizon School)와 이스라엘스(Jozef Israëls)로 대표되는 헤이그파(Hague School)의 영향을 받

25) 반 고희가 쓴 편지중에서 현존하는 것은 900여통이며, 이중 동생 테오에게 쓴 것은 668통, 누이동생 빌헬미나에게 보낸 22통, 안톤 반 라파르트에게 보낸 58통, 에밀 베르나르에게 보낸 22통, 그 외 동료화가들과 지인들에게 보낸 것들이 있다. 본고에서 참고한 반 고희의 편지는 정진국, 박홍규, 신성림이 번역한 세 권이다. Vincent van Gogh(2003), *The Letters of Vincent van Gogh*, Penguin Books, 정진국역(2011), 『빈센트 반 고희, 고희의 편지 1,2』, 서울:임프린트 펄 권클래식 코리아; Vincent van Gogh(2009), *Letters from Vincent van Gogh*, 박홍규편역, 『세상에서 가장 아름다운 편지』, 파주:아트북스; 반 고희(1999), 『영혼의 편지』, 심성림역, 서울:에담

았다는 점을 감안한다면, 그의 초기는 사실주의 화풍을 분유(分有)하였다고 말할 수 있다.

그는 감자먹는 사람들이 땅에 밀착한 노동자라는 인상을 전달하기 위해 어찌면 조야하게 보일 수도 있는, 어둡고 단조로우며 탁하고 우중충한 색조를 사용하는 것을 주저하지 않았다. 형태는 부정확함과 왜곡, 변용을 거쳐 자의적으로 표현되었다. 농부들의 팍팍한 생활과 애환을 표현하기 위해 인체구조나 비례의 부정확성을 고의로 배제하였다는 것을 알 수 있다. 처음부터 그의 목표는 리얼리티에 있었지 정확한 모델링에 있지 않았기에 이 작품을 조화로움을 추구한 미학적 범주에 따라 평가하는 것은 곤란하다는 지적은 설득력을 갖는다. (Nigg, 2003) 정확한 묘사에 익숙한 사람들이 보면 ‘졸작’으로 오인받을 수도 있는 상황이었다.

그런데 고호가 염려하던 사건이 실제로 일어났다. 고호는 석판화 인쇄업자의 도움을 얻어 제작한 동명의 작품을 네덜란드의 화가인 반 라파르트(Anthon van Rappard)에게 보냈다. 그것은 돌위에 유화로 그렸던 것과 마찬가지로 똑같이 <감자먹는 사람들>을 그렸기 때문에 좌우가 뒤바뀌어 나온 습작용 판화였다. 고호는 기대감을 갖고 보냈지만 그에게 돌아온 것은 예상 밖의 혹독한 비평이었다. 반 라파르트의 편지내용을 보자.

“그러한 작품에 진지한 의도가 없다는 나의 말에 동의할 것이네. 다행히도 자네는 그 보다는 더 잘 할 수 있는데 왜 모든 것을 것처럼 피상적으로 바라보고 피상적으로 다루는가? 왜 움직임은 배우지 않는가? 사람들은 그저 포즈를 취하고 있을 뿐이고 배경에 있는 여인의 귀여운 작은 손은 사실감이 전혀 없다네. --- 오른쪽의 남자는 어째서 무릎, 배, 폐가 없는 것처럼 보이는가? 그리고 그의 팔이 그렇게 짧은 것은 무엇 때문인가? 또 코가 반밖에 없이 지내야 하는 이유는 무엇인가? --- 것처럼 그리면서도 뻔뻔스럽게 밀레와 브르통의 이름을 들먹이다니. 제발! 예술이란 너무 숭고한 것이어서 것처럼 무심하게 다루어선 안된다고 나는 생각하네.” (Sweetman, 1990:253)

고호의 생각을 미처 헤아리지 못했던 반 라파르트는 이 작품이 조화로운 형태감각을 지니지 못하고 있다는 점을 추궁하였다. 편지를 보면, 석판화 <감자먹는 사람들>이 종래의 예술 규범을 크게 훼손한 것에 대해 지적하고 있다. 이 그림은 밀레나 이스라엘스의 작품과는 달리 농민들을 ‘고상하게’ 승화시키려는 노력을 일체 찾아볼 수가 없다. 오히려 그들의 ‘누추함’과 ‘비루함’을 스스럼없이 노출하였다고 여겼을 수도 있을 것이다. 그런 점에서는 라파르트의 불만을 살만했다. 라파르트의 편지를 받고 고호는 크게 당황하였다. 고호는 이 작품을 그의 누이에게 보낸 편지에서도 밝혔듯이 “뉘엔에서 그린 감자먹는 농민그림은 내 그림 중에서 최고”(박홍규역, 2009:414)라고 여기고 있었기에 충격이 이만저만이 아니었을 것이다. 고호는 라파르트가 자신의 작품을 철저히 오독하였다고 판단한 나머지 자신의 입장을 적극 해명할 필요를 느꼈다. 라파르트에게 보낸 답장에서 고호는 라파르트가 지적한 문제에 대해 일일이 해명하였다. 이 논쟁에서 우리는 고호가 내용과 형식의 문제중 어느 것에 더 치중하고 있었는지를 살펴볼 수 있다.

고호는 라파르트가 지적한 인물의 비례가 맞지 않고 정확성이 틀린 데 대해서 “형태를 관계적 형식에 따라 정확히, 또 꾸준히 사려 깊은 붓놀림으로 그리는 건 별 것 아

니”(정진국역, 2011:382)라고 생각했다. 고호가 형태를 준수하는 것보다 실재를 끄집어 내는 것이 우선되어야 한다는 사실을 이미 1884년 3월경 라파르트에게 서신으로 띄워 보낸 적이 있었기에 충격이 더 컸을 것이다.

“코로, 도비니, 뒤프레, 밀레, 이스라엘스의 작품을 보자고. 그래, 이들의 작품은 단순한 채색을 넘어서고 유창한 장광설이나 유행을 좇는 무리의 작품,(알퐁소 도데의) ‘뉘마 루메스탕’같은 것과는 차원이 다른 기도문이나 훌륭한 시 한편이지.”(정진국역, 2011:351) 고호는 화려한 수사로 가득 찬 작품보다 극소수일지라도 서로 교감할 수 있는 진솔한 작품이 되기를 원했다. 직공들과 농부들을 주인공으로 선택한 것은 ‘진실하고 정직한 것’(정진국역, 2011:376)이 승리하리라는 확신 때문이었다. “예술과 삶을 진지하게 생각하는 사람들에게 진지한 반성을 불러일으키는 그림을 그리려 애쓰지 않았다면, 한 인간으로서 자신을 비판해야겠지.”(정진국역, 2011:376)라며 로코코양식의 감상적이고 우아한 화풍의 울타리에서 완전히 벗어났다. 그에게는 외형에 현혹되는 것보다 다소 추하더라도 본질에 다가가는 것이 더 중요했다.

그렇다고 그가 솜씨의 문제를 전혀 도외시한 것은 아니었다. 회화에 솜씨가 완성도를 높이는 관건이라는 사실을 고호가 모를 리 없었다. 하지만 손기술만이 그림의 척도는 아니라는 것을 그는 라파르트에게 밝혔다.

“사람들의 눈을 속여서 우리들에게 기술이 없다고 맹세할 정도로 우리는 기술의 비밀을 파악하는 노력을 해야 한다는 것이네. 작업이 소박하게 보이고, 기교 냄새가 나지 않을 정도로 기술적인 작업을 하도록 하자는 얘기지.”(박홍규역, 2009:311) 방법과 주제의 구분을 한다면, 그는 단연 주제에 승리의 손을 들어주었다. “예술은 우리 자신의 기교나 지식이나 배움보다 더 위대한, 더 높은 무엇이라는 적극적인 의식에 근거한다는 것일세. 예술은 인간의 손이 만들어내는 것이기는 하지만, 단지 손뿐만 아니라, 더 깊은 원천으로부터, 우리 영혼으로부터 용솨음치는 무엇이라네. 예술에 결부된 능숙함이나 기술에 대한 전문적인 지식은, 종교가 자기 정당화를 위해 이론을 세우는 것과 같은 것을 연상시키지.”(박홍규역, 2009:308) 고호는 쏠살같이 지나가버리는 비실재들에 경각심을 표시하는 한편 이 그림을 통해 농부들이 얼마나 비참한 생활을 하고 있는지, 즉 얼마나 세상에서 동떨어져 있고 추위에 떨고 있으며 무관심을 받고 있는지에 주목한다. 사람에 대한 애뜻함은 그를 조형질서에만 머물게 하지 않았다.

그는 미술사에서 전례가 없었던, 그들의 아픔과 애환까지도 전달하는 그림을 그리고자 했다. “나는 램프의 불빛 아래에서 감자를 먹고 있는 이 사람들이 접시의 감자를 먹는 그 손으로 대지를 팠다는 점을 보여주려 했어. 따라서 그 그림은 손노동을 보여주는 것이고, 그들은 자신이 양식을 정직하게 얻었음을 보여주는 것이지.”(박홍규역, 2009:333) 감자를 먹고 있는 그들의 손은 거절을 모르고 근면과 정직을 상징한다. 이런 측면에서 보면 고호가 조형의 기준을 준수하지 않은 것은 다분히 의도적인 것처럼 보인다. 그는 테오에게 보낸 편지에서도 이런 시각을 표명한 바 있다. “농민화를 관례적으로 곱게 다듬어 그린다면 잘못된 거야. 시골을 그린 그림에서 베이컨과 연기, 감자 삶는 김 등의 냄새가 나아 좋지. 불결한 게 아니거든. 외양간에서 거름냄새가 진동한다고 해서 이상할 것도 없어. 밭에서는 밀이 익어가거나 감자나 퇴비, 거름냄새가 나는데 이걸 도시민들에게도 유익할뿐더러 도움이 된다고 할 수 있지. 그렇지만 농촌생활을 그

린 그림이 향수냄새를 풍기면 되겠어?”(정진국역, 2011:376) 고흐가 정규교육을 받지 않았던 사실을 감안할 때 이 발언은 일종의 변명처럼 들릴 수 있지만 그에 앞서, 예술이란 “손으로 만들어지는 것이 아니라, 더 깊은 샘, 인간의 영혼에서 솟아난 것”(정진국역, 2011:353)이라는 신념을 좌우명으로 삼고 있었기 때문이다. 고흐에게 숙달이나 전문적 기교보다 중요한 것은 얼마나 진실을 담고 있는가 하는 문제였던 셈이다. 발터 니그에 따르면, 그는 기교적인 면보다 표현의 힘을 추구했으며, 자신의 영혼을 작품에 불어넣어 사람들을 감동시켰다(Walter Nigg, 2003:74).

이상의 사실로 미루어 고흐는 사실성을 증시했지만 사실성에 구속당하지는 않았다. 그는 자신의 그림이 이차원적 세계를 모사하는 것에 그치는 ‘트롱프뇌유적 존재 trompe-l'œil being’ (Jethani, 2009:44)에 갇혀버리는 것을 두려워했다.²⁶⁾ 만약 그가 사실성만을 충실히 따라갔다면 이면적 세계의 포착에는 실패하고 말았을 것이다. 진짜 사실적인 것은 숨겨져 있기 때문에 많은 사람들이 ‘실재’라고 여기는 것들은 사실의 한 부분일 뿐이다(Jethani, 2009:44). 그러나 반 라파르트는 현실 이면에 감추어진 진실을 그리려는 그의 열망을 이해하지 못했다. 다른 화가들이 성능 좋은 망원경을 가지고 습관적으로 근경을 보는 것에 익숙해져 있다면, 고흐는 원경을 바라보는 경우가 많았다. “사랑은 신비 안의 신비이다. 그것은 결코 문자적 의미 안에 가만히 머물러 있지 않고, 끊임없이 바다의 모습을 변화시키는 썰물과 밀물처럼 변하는 것이다.”(Edwards, 2004: 142 재인용) 고흐는 비록 사물이 왜곡되어 보일지라도 인간 안에서 꿈틀거리는 심연의 그 무엇을 끄집어내고자 했다.

반 라파르트와의 논쟁에서 우리는 고흐가 내다본 이상적인 회화의 개념을 발견할 수 있다. 그는 인습에 매인 회화보다는 생생한 현실의 인간을 포착하고 그들과 함께 하고 싶어했다. 그 점은 당시의 리얼리스트들과 비슷하지만 같은 농민이더라도 사회 부조리의 고발차원이 아니라 동료인간에 대한 이타심에서 비롯되었다는 큰 차이점을 지닌다. 이렇게 반 고흐는 가난하고 나약한 사람들에 대한 깊은 애정, 즉 더 본질적인 신앙의 단계로 발전해갔다.

IV. 밀레와의 영향관계

앞장에서는 고흐 예술의 가장 핵심적인 가치를 살펴보았다면, 3장에서는 밀레에게서 받은 영향은 무엇이고 어떻게 그러한 관심이 촉발되었는지 밀레와의 차이점은 무엇인지를 논의하고자 한다.

고흐의 <감자먹는 사람들>은 밀레의 작품에서 영향을 받은 흔적을 발견할 수 있다. 보다 뚜렷한 흔적은 다음의 구절에서 찾을 수 있다. “지금 그리고 있는 색은 ‘물론 껍질을 벗기지 않은 더러운 감자색’ 그대로이다. 나는 이를 그리면서 ‘밀레의 농민들은 씨 뿌리기를 하고 있는 그속 흙에서 그려지고 있다’는 말이 정말 옳다고 생각한다.”(박홍

26) 프롱프뇌유는 실물과 같은 정도의 철저한 사실적 묘사를 바탕으로 하는 수법을 말하며, 제옥시스(Zeuxis)의 포도,파라시오스(Parrhasios)의 커튼,우리나라 술거의 소나무그림처럼 관객에게 ‘눈속임’으로 즐거움을 주는 그림행위를 말한다. 현대에 들어와서는 슈퍼리얼리즘 작가들이 애용하였다.

규, 2005:132 재인용) 고희는 밀레 전기에 인용된 〈씨 뿌리는 사람〉에 대한 고티에(Théophile Gautier)의 서술에 깊은 감흥을 받은 것으로 보인다(박홍규, 2005:132). 이런 맥락에서 생각해 볼 때 〈감자먹는 사람들〉에서 밀레의 자취를 지우는 것은 불가능하다.

밀레가 고희를 제자로 삼은 적이 없었음에도 불구하고 왜 고희는 밀레를 한평생 따랐을까? 그것은 두말할 것도 없이 밀레의 작품에 대한 공감에서 비롯된 것이다. 즉 밀레와 마찬가지로 고희는 자연에 뿌리박은 농민들의 정서와 일체감을 느꼈으며, 그는 밀레의 작품을 모사함으로써 더욱 친밀감을 가지게 되었다.

한 예로 1999년 파리 오르세 미술관에서 〈밀레, 반 고희전〉이 열렸는데 이 전시는 고희가 얼마나 밀레의 예술정신을 이어받으려 했는지 잘 보여주었다.²⁷⁾ 그는 밀레의 대표작을 따라하였는데 가령 〈씨 뿌리는 사람〉(1889), 〈밤〉(1889), 〈양털깎는 사람들〉(1889), 〈나무 쪼개는 사람〉(1889), 〈땅 파는 두 농부〉(1889), 〈오후: 일과 중 휴식〉(1890), 〈첫 걸음〉(1890) 등을 거의 같은 구도와 형태로 모사하였다. 그의 밀레사랑은 고희가 화가가 되기 위해 소묘를 시작했을 무렵부터 생을 마칠 때까지 전 생애에 걸쳐 나타난다.

생레미 요양원에 입원해 있는 동안에도 그는 20점의 밀레 작품을 모사했는데 자기 스타일을 굳힌 성숙기까지도 밀레작품을 모사하였다는 것은 그만큼 밀레에게 의존하는 부분이 많다는 것, 밀레를 떼어놓고는 고희의 예술세계를 말하기 어렵다는 사실을 말해 준다. 그중에서도 고희가 가장 열심히 모사한 〈씨뿌리는 사람〉은 초기부터 말기까지 꾸준히 반복하여 등장하는 소재이다. 고희가 씨뿌리는 사람에 집착한 것은 하나님의 말씀에 뿌리는 자라는 인식이 깔려 있었던 것이 크며, 고희 스스로도 ‘하나님의 말씀을 씨 뿌리는 사람이 되고 싶다’(박홍규, 2005:96 재인용)는 말을 한 적이 있다. 밀레가 표현한 농민이 어둡고 슬픈 표정이라면, 고희가 표현한 씨 뿌리는 농부는 적극적인 의지가 두드러진다는 차이점을 지닌다(박홍규, 2005:94).

그러면 고희는 언제부터 밀레를 흠모하게 되었을까? 그가 밀레에게 감명을 받은 것은 생레미 요양원에 오기 15년 전의 일이다. 고희는 1875년에 제작된 밀레의 드로잉 작품을 보고 “파리 드로우(Drouot) 호텔의 홀에 들어섰을 때 때마침 거기에서 밀레의 작품이 전시 중이었는데 나는 ‘네가 서있는 곳은 성스러운 곳(Holy Ground)이기에 신을 벗어야 한다’는 것과 같은 느낌을 가졌다”(1875, 6.29)고 할 정도로 밀레의 작품에 심취되었다.

고흐가 밀레에 대해 알게 된 시기는 구필 화랑(헤이그, 런던, 파리) 점원 시절로 거슬러 올라가겠지만 Judy Sund)에 의하면, 밀레가 죽던 1875년 『가제뜨』(Gazette des beaux-arts)지의 기사가 크게 작용했을 것이라고 분석하였다. 고희는 밀레에 관한 정보를 가제뜨지를 통해 얻을 수 있었을 것으로 추정하였다. 『가제뜨』지는 1875년 에른스트 슈스노(Ernst Chesneau)가 쓴 밀레추모 기사를 게재하였다. 슈스노는

27) <밀레,반고흐(Millet, Van Gogh)전>은 1998년 9.14일에서 다음 해 1.3일까지 파리의 오르세미술관에서 개최되었는데 이 전시는 암스테르담의 반 고희미술관 관장 Louise van Tilberg와 오르세미술관 큐레이터 Marie Pierre Salé의 기획으로 개최되었다. 출품작은 미국과 유럽의 소장가들로부터 임대해온 두 거장의 회화, 드로잉, 파스텔, 판화 등 총 85점이 출품되었다. 고희는 평소 테오에게 밀레에 대한 모작을 ‘카피가 아닌 새로운 언어로의 번역’이라고 말했다. *Millet, Van Gogh: Paris, Musée d'Orsay*(1999), Paris and Amsterdam: Diffusion, Seoul

밀레 작품 스타일과 수법에 대한 기술을 언급하였는데 그것은 고흐가 지금까지 밀레에 대해 품었던 사실을 재차 확인시켜주었다. “밀레는 진실할 수 있는 용기를 지녔다. 그는 어떤 것도, 심지어 가장 끔찍한 기형의 모습일지라도 감추거나 약화시키지 않았고, 그는 하나님이 만드신 피조물의 고귀함을 존중할 줄 알았다. 그의 태도는 언제나 단순하고 진실하며 올바르고 적절했다. 그렇기에 언제나 당당하고 아름다웠다.”(Judy Sund, 1988:662 재인용) 슈스노는 특히 밀레의 1850년 살롱전에 출품하여 호평을 받았던 〈씨뿌리는 사람〉에 주목하면서 성경의 텍스트에서 유래된 잘 알려진 모티브를 밀레 식으로 번역한 점을 환기시켰다.(마 13:11-13) 씨뿌리는 사람이 성경에서 나왔다는 점을 강조함으로써 밀레가 메타포에 능하고 영웅적인 성취를 이룬 사람으로 부각시켰다. 이런 평가가 밀레의 위상을 한층 격상시켰음은 두말할 것도 없다. 이러한 밀레의 이미지는 반 고흐에게 마치 성자처럼 비추어졌으며 ‘완벽한 종교적인 화가’라는 인식을 심어주었다. 밀레가 ‘믿는 자들의 원형’이요 ‘복음적인’ 화가, ‘그리스도의 가르침을 그린’ 화가로 각인될 수 있었던 것은 이런 시대적 배경에서이다.

고흐는 밀레를 ‘정신적인 아버지’요 ‘젊은 화가들의 조연자이자 스승’이라고 부를만큼 그를 평생 존경했다. 농촌그림이 밀레에게서 유래되었다는 점은 그만큼 밀레에게 신세를 졌을 뿐만 아니라 고흐가 밀레의 작품을 꾸준히 모작했다는 점에서 명백해 보인다. 이런 점에서 밀레가 남긴 농민상은 반 고흐에게 ‘신성한 본보기’가 되었던 것을 능히 헤아려볼 수 있을 것이다. (Erickson, 1998:191) 고흐는 “밀레는 하얀 빛을 가진 사람이며 어느 누구보다도 훌륭하다. 밀레에게는 복음이 있거든. 밀레가 그린 그림이 훌륭한 설교와 무엇이 다르냐”(Erickson, 1998:148)고 밀레 작품 속에서 복음의 진리를 찾고자 했다.

고흐가 밀레에게 끌리게 된 또다른 요인은 삶에 관한 부분을 생각할 수 있다. 고흐는 밀레가 소박하며 농부들과 같은 삶을 영위하는 매우 정직한 화가라고 여겼다. 고흐는 상시에(Alfred Sensier)의 『밀레의 생애 및 작품』(1881)을 읽고 크게 고무되었다. 상시에는 밀레를 과장되게 기술하였는데, 고흐는 그의 글을 보고 “한 사람의 인간으로서 화가들에게 모범을 보였다”(정진국역, 2011:370)고 소감을 피력했다. 앞서 살펴본 슈스노의 추모글에 비해 10년 뒤에 쓴 이 글에서도 고흐는 여전히 밀레에 대한 존경심을 감지할 수 있다. 파리 드로우 호텔에 걸린 작품을 보고 받은 충격을 고스란히 간직하고 있는 것으로 보인다.

하지만 이런 생각은 근래의 연구결과에 따르면, 밀레에 대한 오해에서 비롯된 것으로 파악되었다. 상시에는 밀레가 나막신을 신고 다녔다고 기술하였는데 이것은 당시 시골의 지주계급에게서 흔히 볼 수 있는 모습이었고, 1857년 지팡이를 짚고 있는 사진을 보면 여기에서도 나막신을 신고 있지만 상시에의 묘사와는 달리 그가 ‘교양 있는 부자’임을 보여준다는 것이다. (박홍규역, 2005:64) 이런 분석은 꽤 설득력을 지니는데 당시에는 밀레에 관한 평가는 작품을 넘어서 인간으로까지 확대되고 있어 고흐가 품은 밀레에 대한 인식에도 적잖이 영향을 주었을 것으로 보인다. 한 예로 로스트어랏(Lostalot)은 밀레가 그의 작품에서처럼 삶이 반영되어 있을 뿐만 아니라 “사람과 작품 간의 완벽한 유사성”이 실려 있다면서 ‘우리 시대에 그런 사람은 드물다’고 높이 평가하였다. 밀레가 ‘위대한 화가’인데도 불구하고 세상의 명성을 취하는 대신 그가 가장

선호하는 모델인 자연 앞에서 근면한 작업과 즐거운 가족생활을 누린 ‘완벽한 선의 인간’(man of perfect goodness)으로 불렸다(Judy Sund, 1988:662 재인용) .

이상의 사실에서 알 수 있듯이 밀레는 고희가 생각한 것과 달리 조명을 받지 못한 외톨이 화가도 아니었고 가난뱅이 화가도 아니었다. 가정적으로도 유복했고 명성도 자자했음을 알 수 있다. 하지만 이런 사실을 감안하더라도 밀레의 예술적 성과를 뒤집어 놓지는 못할 것이다. 밀레에 대한 고희의 인식에 몇 가지 오해가 있었지만 고희의 예술관을 형성하는 데에 밀거름이 되었다는 것만큼은 자명하다. 특히 그가 성직자의 길을 포기하고 갈 길을 찾지 못하고 있었을 때 밀레와의 조우를 계기로 용기를 얻고 화가로써 진로를 잡게 된 것은 주목할만하다.

V. 사상적 배경

화가로서 작품관을 형성하는데 있어서 밀레에게 심대한 영향을 받았으나 고희는 농부들을 미화하기보다 그들의 궁극적인 진실성에 도달하고자 했던 것은 두 사람의 차이점으로 지적할 수 있다. 가령 밀레의 <만종>이 농부들의 모습을 통해 그들이 영원한 평화를 간직한 사람들로 표현했다면, 고희는 밀착 취재하듯이 농부들의 삶에 바짝 다가갔다. 밀레가 농부의 삶을 경건하게 표현하였다면, 고희에게선 전혀 그런 기색을 찾을 수 없다. 그는 단지 ‘소박하고 정직한’ 농부를 보여줄 따름이다. 이 장에서는 그의 작품에 흐르는 농부와의 결속감은 과연 어디에서 왔는지 그 신학적 배경을 알아보려고 한다.

<감자먹는 사람들>은 무엇보다 농촌의 실재감을 생생하게 옮겨내고 있다. 이 그림은 들판의 감자냄새, 퇴비냄새가 느껴질 정도로 그림이 쾌쾌할 뿐 아니라 땅에 밀착된 느낌을 주기 위해 칙칙하고 탁한 색깔을 사용했다. 보통 화가들에게 농부는 단지 모델에 불과했지만 그는 농부들의 삶과 존재방식에 더 관심이 있었다. “나는 램프의 불빛 아래 감자를 먹고 있는 이 사람들이 접시의 감자를 먹는 그 손으로 대지를 팠다는 점을 보여주려 했다. 따라서 그 그림은 손노동을 보여주는 것이고, 그들은 자신들이 양식을 정직하게 얻었음을 보여주는 것이지. 나는 우리는 문명화된 인간들의 생활방식과는 전혀 다른 방식을 사람들에게 알리기 위해 이 그림을 그렸어.”(박홍규역, 2009:333)

베틀에 앉아 일하는 직조공을 바라볼 때도 똑 같은 생각이었다. “이 가난하고 비천한 노동자들에게, 말하자면 가장 낮은 사람들 중에서도 가장 낮은 이 사람들에게 무언가 감동과 비장함을 느끼게 되었지.”(정진국역,2011:130) 고희는 세상의 눈에 잘 띄지 않는 사람들을 조명했다. 내적 자아와 비례하지 않는 지위에서 살아갈 수 밖에 없는 사람들이 있다는 것을 알리고 싶어했던 것 같다. 그가 빛조차 들어오지 않는 열악한 환경 속에서 성실히 일하는 직조공들을 부각시킨 데에는 이런 의도가 감추어져 있다. 그는 복권판매소 앞에 줄을 선 사람들을 스케치한 적이 있었는데 “음식을 장만하는데 써야 할 마지막 한 푼을 털어 산 복권 한 장으로 구원을 얻으려는 가엾고 비참한 사람들”(박홍규역, 2009:271)도 소홀히 여기지 않았다. 그의 눈에는 인간의 드러난 모습을 추인하기보다 드러나지 않는 삶을 이해하는 것이 더 중요했다.

여느 화가들과 달리, 그는 어떻게 하면 그들을 ‘참되게’ 표현할 수 있을지를 고민했다. “농부들에게는 자연 이상의 그 무엇이 있으며 계시적인 그 무엇이 있다. 그들 앞에서 더없는 존경심으로 침묵하는 것이 좋다고 생각한다.”(Walter Nigg, 2003:81) 남루하게 보이는 농부일지라도 그는 외양에 현혹되지 않고 참다운 실재를 꿰뚫어볼 것을 추구하였다. 그가 결국 도달한 것은 전통을 이어받은 아카데미한 그림이 아니라 ‘진실하고 정직한 그림’(박홍규역, 2009:335)이었다. “가능한 한 많은 것을 사랑해야해. 진실한 힘이 거기에서 나오기 때문이야. 사랑이 많은 사람이 더 많은 것을 이루고, 그렇게 이룬 일은 무엇이든 좋은 것이니까”(박홍규역, 2009:100) “농민을 그리려면 자신이 농부인 것처럼, 그들 자신과 같이 느끼고 생각하면서 그려야해.”(박홍규역, 2009:335)라는 말에서 그가 겸허한 자세로 대상을 바라보았음을 알 수 있다. 결국 농촌그림은 그가 화가로서가 아니라 농부의 입장에서 보고 느낀 것을 그렸다는 것을 말해준다. 한때는 화랑과 서점의 점원이었고, 보리나쥬에선 노동자같은 선교사였으며, 화가가 돼서도 중산층의 틀안에 갇히기보다는 농민의 일원이 되고자 했다. 목사의 아들로 태어났지만 그는 한번도 부르주아의 규범에 따라본 적이 없었다. 그 안에는 어떤 이글거리는 불꽃이 타오르고 있었던 게 틀림없다.²⁸⁾

고흐의 작품 밑바탕에는 그가 어려서부터 양육 받아 온 기독교정신이 흐르고 있다. 그의 인생에서 신앙을 빼놓는다면 연표를 작성할 수 없으리만치 기독교의 영향권아래서 자랐다. 한때는 런던에서 감리교 보조목사로 일하기도 했으며, 성경번역으로 밤을 꼬박 새기도 했고 아버지를 따라 성직자가 되려고 하기도 했다. 만약 그가 보리나쥬에서 선교사직을 해임당하지 않았다면 우리는 위대한 화가를 보지 못했을 수도 있다. 결국 본인이 원한 성직자로서의 꿈을 이루지는 못했지만 그는 성경의 가르침에 맞게 살아가려고 무던히도 애를 쓴 사람이었다.

그는 거의 모든 작품에 걸쳐 ‘이웃을 네 몸처럼 사랑하라’(눅 10:25-28)는 그리스도의 가르침을 실천하였고, 이 가르침을 지키기 위해 자신을 낮추고 희생하는 ‘고난의 영성’을 부단히 추구하였다.

그를 행동적 신앙으로 이끈 사상가들로는 토마스 아 켐피스(Thomas à Kempis)의 <그리스도를 본받아>(The Imitation of Christ)와 르낭(Ernst Renan)의 영향을 들 수 있을 것이다. ²⁹⁾그는 이들에 녹아있는 사상을 전적으로 수용했고 편지에서도 몇 번이나 그 책을 구체적으로 언급했다. 이외에도 17세기 영국 청교도 문학가운데서 특히 유명했던 존 번연(John Bunyan)의 <천로역정>(the Pilgrim's Progress)에서 하늘의 도시에 들어가는 순례자의 삶을 배웠지만 <감자먹는 사람들>에 직접 영향을 끼친 사상은 토마스 아 켐피스와 르낭에게서 왔다고 할 수 있다. 토마스 아 켐피스에게서 예수의 제자도를 배웠다면, 르낭에게서는 빈자에 대한 애정을 배웠다.

28) 안재경은 고흐가 현실을 받을 불이고 소외된 자들의 고난과 고통에 귀를 기울이는 ‘현실에 뿌리박은 영성’을 지니고 있었으며 그런 점에서 ‘하늘의 신학’과는 대조되게 가난하고 소외된 사람들을 사랑으로 껴안는 ‘흙의 신학’을 구현하였다고 보았다. (안재경, 2011:71-72)

29) 고흐의 신앙체계에 대해선 고대와 중세 기독교에서 시작하여 네덜란드 신비주의, 청교도주의, 감리교로 이어지는 전통이 언급된다. 중세 기독교는 아시시의 성프란체스코의 금욕주의, 게르하르트 호르테와 코마스 아 켐피스, 존 번연로 이어지는 네덜란드 신비주의, 벨기에 복음주의 교회연합소속의 감리교 성결주의 등. 자세한 내용은 Kathleen Powers Erickson(1998), *At Eternity's Gate: The Spiritual Vision of Vincent van Gogh*, 안진이역(2003), 『영혼의 순례자 반 고흐』(서울:청림출판)을 참조할 것.

반 고흐는 토마스 아 켐피스의 <그리스도를 본받아>를 테오에게 ‘숭고한 책’이라고 설명하면서 “토마스 아 켐피스의 책은 특별하나 너무나 심오하고 진지한 내용이 담겨 있어서 읽을 때마다 외경에 가까운 감정이 북받치는구나. 은총과 진리를 구하는 바람을 가지고 읽는다면 틀림없이 그런 느낌을 받게 되어 있다”(Erickson, 1998:89)고 했다. <그리스도를 본받아>에 따르면 “만일 당신에게 그리스도를 위하여 어느 하나를 선택하라고 한다면, 많은 위로를 받고 즐거워하기보다는 오히려 그분을 위하여 많은 고난을 받기를 택해야 합니다. 이렇게 함으로써 당신은 더욱 그리스도께 가까워지며 또 그분의 본을 받을 수 있기 때문입니다. 우리의 가치와 영적인 진보는 많은 위로나 즐거움을 찾는 데 있지 아니하고 크나큰 고난과 어려움을 끝까지 참고 견디는 데에 있습니다.”(Thomas à Kempis, 1995:124) “우리가 하나님 나라에 들어가려면 많은 환난을 겪어야 할 것이라”(행 14:22)의 표현처럼 고흐는 고난을 달게 받고 그리스도를 위하여 그것을 받아들이며 고난의 십자가를 유익한 것으로 판단했다. “보십시오! 모든 것이 십자가 안에 존재하며, 모든 일이 십자가 위에서 죽는 일과 관련되어 있다는 것을! 영원한 생명과 참된 내적 평화를 얻는 길은 십자가의 길과 날마다 자기를 부정하는 생활 외에는 없습니다. 원하는 대로 가고 바라는 대로 구해보십시오. 그러나 거룩한 십자가의 길보다 더 높고 안전한 길은 발견하지 못할 것입니다.”(Thomas à Kempis, 1995:119) 십자가를 짊어진다든 것은 고흐에게 고난의 길을 선택한다는 것을, 유리한 고지에 서기보다는 불리한 고지에 선다는 것을, 농민과 노동자들과 함께 한다는 것을 의미했다.

그의 사상을 형성한 또 다른 축은 에른스트 르낭(Ernst Renan)의 <예수의 생애>(La Vie de Jésus)를 들 수 있다. 켐피스가 고전신앙의 본보기로 자리잡았다면, 르낭은 현대적 종교사상의 본보기로 자리잡았다. 제도화된 기독교회와 전통적 교리를 대신할 근대적인 신앙으로 고심할 무렵 고흐가 만난 사람이 바로 르낭이었다.(Erickson, 1998:119) “모든 위인들과 마찬가지로, 예수는 민중을 사랑했고, 민중과 함께 있으면 마음이 편했다. 그는 복음이 가난한 사람들을 위해 있으며, 자신이 구원의 기쁜 소식을 가져다주는 것도 이 가난한 사람들이라고 생각했다. --- 아마도 예수는 세상의 기준 바깥에 있는 이 사람들에게서 외면의 덕을 자랑하는 형식주의적이고 현학적인 유산계급에서보다 더 좋은 성품과 착한 심정을 발견했을 것이다.”(Renan, 2003:217-18) 르낭은 하나님의 나라가 가난한 사람들이 차지할 것이라며 ‘가난’은 예수의 이상이자 심지어 참된 복음의 상태란 ‘무소유’라며 극단적인 태도를 보였다(Renan, 2003:216).

어쨌든 르낭에게는 예수가 ‘빈자의 예수’였듯이 고흐도 빈자(Ébion)와 함께 하는 예수를 마음에 품고 있었던 것으로 보인다. 예수님의 삶을 따르기 위해 광산에 들어갔으며 창녀 시앵과 그녀의 딸을 돌본 것은 약한 자들에 대한 긍휼과 연관이 있다. 고흐의 생애 초기와 중기에 그가 열정을 쏟은 것은 빈민이었다. 직조공을 비롯하여 베틀을 돌리는 사람, 바구니 짜는 여인, 땀감을 나르는 가족, 양치기, 바느질하는 여인, 감자 까는 여인, 땅 파는 사람 등. “농부들을 그럴 때는 그들 중 한사람이 되어 그들처럼 느끼고 생각하면서 그려야한다”고 말할 정도였는데 이것은 농부를 피사체로 본 것이 아니라 ‘함께 즐거워하고 함께 울어야 할’(롬 12:15) 동료로 간주했다는 뜻으로 이해된다. 고

호가 그토록 빈자에게 관심을 가졌던 것은 “건강한 자에게는 의사가 쓸데없고 병든 자에게라야 쓸 데 있느니라”(마 9:12)는 예수의 가르침과 무관하지 않을 것이다.

비록 르낭과 같은 비정통 신학에 젖어 있기는 했지만 그는 그의 인생편력이 보여주듯이 그리스도가 가난한 사람들을 위해 헌신했던 것처럼 사회적 약자의 편에 섰다. 그리스도가 병자를 치료하고 굶주린 자를 먹이며 죽어가는 자를 살린 섬기는 자의 표본이었듯이 예술로서나마 고흐는 가난한 자를 섬기는 사람이 되고자 했음을 알 수 있다. 이로써 이들의 존엄성을 회복시켜 주리라 생각하고 있었을 것이다. 그렇다고 고흐가 기독교사회주의에 경도된 것은 아니다. 그가 빈자의 편에 섰던 것은 사회적 불평등의 해소 차원이 아니라 그리스도가 세리와 죄인들을 감싸주었던 것처럼 힘없고 가난한 자의 친구가 되고자 했기 때문이다. 세상의 선은 거창하지 않은 행동들 덕분에 확장된다는 것을 일깨워주었다. 고흐는 자기를 부정하고 영적 순례에 몰두하고 빈민에게 복음을 전파함으로써 문자 그대로 그리스도를 따르고 겸허한 삶을 본받으려고 했다. 사회주의에 심취했다거나 비이성적 광기에 사로잡혔다기보다 전통적인 기독교의 사도, 즉 ‘그리스도를 본받는’ 신앙전통에 일치하는 삶을 살았던 것이다.

VI. 새로운 도상학

고흐의 작품에 대해 가지는 몇 가지 오해는 종교적 주제와 무관하다는 것이 일반적인 통념이다. 그도 그럴 것이 고흐는 화가가 된 후에 아를르에서 종교 3부작, 즉 〈피에타〉, 〈나사로의 부활〉, 〈선한 사마리아인〉을 빼놓고는 종교적 주제를 드러내놓고 다루지 않았다. 더욱이 많은 연구자들이 고흐는 화가가 된 후부터 기독교와 단절하였다는 오류를 범하고 있기 때문에 〈감자먹는 사람들〉에 종교적 의미가 내포되어 있다고 보는 사람은 드물다. 과연 고흐는 자신의 예술에 종교성을 접목시키는 것을 포기했을까?

고흐는 인습화된 기독교 도상학(Christian iconography)으로 그림을 접근하는 태도에 거부반응을 보였다. 이런 태도를 취한 것은 고흐만은 아니었는데 1870년대와 1880년대의 프랑스의 아방가르드 작가들은 종교적인 테마를 취하는 것을 꺼리는 경향이 있었다. 그럼에도 몇몇 화가들은 잘 알려진 성경의 에피소드들을 화면에 등장시키곤 했는데 이에 진보적인 비평가들은 그런 노력들에 무관심했다. 1850년경 몽탈랑베르(Comte de Montalembert)는 “종교회화는 더 이상 프랑스에는 존재하지 않는다. 있다면 그것은 다만 우스운 패러디의 이름으로 존재할 따름이다.”고 했고, 공쿠르형제(Goncourt brothers)는 “종교미술은 존재하지 않는다”, 심지어 쥘 카스타냐리(J.A Castagnary)는 “종교미술은 죽었다. 사망하고 말았다”고 선언하였다.(Judy Sund, 1988:667 재인용) 같은 시기에 어떤 비평가들은 제시된 사회적 이슈들과 인간적인 관심들을 예술에 포함시킴으로써 영감적인 것의 범위를 대폭 넓히는 시도를 했다. 테오펠 토레(Théophile Thoré)가 그런 저술가중 한명이었다. 종교적이고 신비적인 테마에 제한을 받는 것에서 벗어나 그는 실제 세계의 개인적인 반응이야말로 호감이 가는 일이라고 했다. 고흐는 토레의 의견에 공감했는데 그것은 고흐가 평소 호감을 가졌던 램브란트, 들라크루아, 그리고 밀레가 ‘특별한 방식으로’ 개인의 신앙을 예술로 승화시켰다는 사실을 확증하고

자신의 의견이 옳다는 것을 정당화하는 방편이 되었다.

이점은 파리의 코르몽(Fernand Cormon) 화실에서 만난 동료화가 베르나르(Emile Bernard)에게 보낸 편지에 잘 드러나 있다.³⁰⁾ 베르나르에게 성경그림을 “전혀 다른 방식으로, 역사를 연구해야 하네-- 자네 생각을 돌린다면 결과는 너무나 훌륭하리라고 나는 생각하네.” 라고 말하면서 구체적으로 “역사상의 깃세마네 동산을 직접 언급하지 않아도 고뇌의 인간을 표현할 수 있다는 것, 또 마음을 위로하고 따듯하게 만드는 주제를 표현하기 위해 산상수훈의 인물을 그릴 필요가 없음”(박홍규역, 2009:725)을 거듭 주장하였다.

고흐는 종교적 도상을 피하면서 심오한 의미를 현대적으로 표상할 언어체계에 대해 고심하였다. 그렇기에 평범한 도상 뒤의 함의까지 감지하지 못하는 사람들은 고흐가 인물화나 풍경화를 그린 화가로 이해하는데 그친다. 물론 이런 이해는 올바른 것이라고는 할 수 없을 것이다. 가령 T. 코데라(Tsukara Kodera)는 “반 고흐는 기독교적 주제를 채택할 수가 없었다. 화가로서의 그의 삶은 기독교를 버리고 떠나면서 시작되었기 때문에, 기독교적 주제를 그린다는 것은 존재의 이유를 스스로 부정하는 것이나 다름없었다.”(Kodera, 1990:87) 만약 종교적 의미를 배제하고 그의 작품을 보면 어떨까? <감자 먹는 사람들>은 십중팔구 기층민들의 힘겨운 나날을 분개심에 사로잡혀 제작한 것으로 의미가 왜곡될 것이다. 그럴 경우 고흐의 의도와는 상관없는 것으로 판정하는 우를 범하게 될 것이다. 코데라는 그의 작품이 상징적 언어로 가득 차 있음을 전혀 눈치채지 못했던 것이 분명하다.

기독교회와는 단절했지만 여전히 그는 성경에 기초한 예술의 구현을 줄기차게 시도하고 있었다. 그는 낡은 방식으로는 성경정신을 구현할 수 없다고 판단하고 전통적인 도상을 버리고 근대적이고 세속적이면서도 종교적 성격이 강한 회화언어를 선택했다.(Erickson, 1998:288) 말하자면 겉으로는 액면 그대로의 사실이 나타나 있지만 이면은 풍부한 상징, 즉 종교적 의미로 촘촘하게 직조되어 있다. 그의 그림의 숨겨진 종교적 의미를 나타내주는 것이 바로 상징이다. 일반적인 종교적 도상체계나 전통에서 이탈하여 그는 <감자 먹는 사람들>을 통해 종교적 도상에 대한 현대적 해석을 모색하고 싶어했다. 그것은 현재적 관점에서 하나님의 섭리를 발견코자 한, 매우 의미 있는 탐구라고 할 수 있을 것이다.

고흐는 이 문제를 <감자 먹는 사람들>을 통해 어떻게 구체화했을까? 이 문제의 실마리를 우리는 성만찬에서 찾을 수 있을 것이다. 유럽 기독교미술에서 성만찬은 오랜 도상의 전통을 지녔다. 프라 안젤리코의 <성만찬>(1438-45), 코스모 로첼리의 <최후의 만찬>(1481), 레오나르도 다빈치의 <최후의 만찬>(1495-1497), 라파엘로의 <최후의 만찬>(1518-1520) 등 역대화가들이 즐겨 성만찬을 주제로 다루었다. 그러나 17세기에 들어와 성만찬은 가족식사의 기도로 바뀌어 그리스도의 몸과 살을 일상생활 가운데서 체현하는 쪽으로 발전되었다. 이런 전통은 개신교가 융성한 유럽 북구의 나라에서 발견

30) 고흐가 아카데미화가 코르몽의 화실에 들어간 것은 헤이그에서 아카데미 미술을 배우라는 모베의 충고를 거절한 것과는 대조적이다. 파리에 와서는 훈련의 필요성을 깨닫고 자신의 드로잉 방식을 수정할 필요성을 느꼈을 것이다. “나는 오랫동안 철저히 혼자서만 작업해왔기 때문에 다른 사람들에게서 배우고 싶고 또 배울 수도 있지만 늘 나 자신의 눈으로 보고 독창적으로 그림을 그리려고 한다.”(Judy Sund, 2002:120 재인용) 코르몽의 화실에서 코르몽의 도움을 받아 종전의 칙칙한 색조는 차츰 밝아지기 시작했다.

된다. 반 고흐가 <감자먹는 사람들>을 그린 것도 이런 문화적 배경 아래에서이다.³¹⁾ 고흐가 평소 존경하였던 요셉 이스라엘스(Jozef Israels)는 농부들의 저녁식사를 즐겨 다룬 화가였는데 식탁에 둘러앉아 저녁식사를 하는 <간소한 식사>(1882)는 영락없이 고흐의 작품을 연상시킨다. 이스라엘스가 인물을 실내정경과 함께 그렸으나 고흐는 인물에 초점을 맞춘 것이 다르다. 또 이스라엘스가 부모와 세 자녀가 모인 가족 식사장면이라면, 고흐의 작품에선 시골 농부임을 부각시키는 데에 중점을 두었다.

일반 식사를 성찬찬으로 해석하는 것이 논리비약으로 비추어질 수도 있지만 고흐가 상징의 화가였다는 점을 감안하면 그리 놀랄 일은 아닐 것이다. 마이어그레페(Meier-Graefe)는 “이 그림을 보고 있으면 화가가 그림속 사람들과 하나였으며 초라한 방에서 아무 말없이 식사하는 장면을 묘사함으로써 순간적인 에피소드 이상의 것을 이야기하려 했음을 느낄 수 있다. --- 이 상징학은 예전의 미술이 이해한 농부의 삶과 거리가 멀다.”(Walter Nigg, 2003:90)고 말했다. 마이어그레페가 약간 조심스러운 해석을 내렸다면 메이어 샤피로(Schapiro)의 관점은 좀더 구체적이다. “식탁은 그들의 제단이요 빵은 그들이 농사지어 얻은 성례물이다.”(Schapiro, 1950:40) 그에 의하면, 식탁 위의 등불 아래 사람들의 고독감과 자연의 가혹함을 극복하게 되며, 가족의 유대감은 등불 속에서 더욱 긴밀해진다. 이와 같은 분석은 로버트 로젠블룸(Rosenblum)으로 이어진다. “거의 예배를 보는 듯한 엄숙함은 거룩한 원형으로부터 유래된 것으로 보인다.”(Rosenblum, 1984:408) 에릭슨은 폭넓게 “음식과 종교를 결부시킨 데는 -- 가장 평범한 일속에서 성스러움의 전통적인 소재인 십자가와 예배당보다 더욱 큰 감동으로 하나님의 존재를 전”(Erickson, 1998:159)하려 했기 때문이라고 분석하였다.

고흐는 기독교미술이 ‘종교적 무늬’를 취하는 것 대신 실재에 충실해야 한다고 여겼다. <감자먹는 사람들>의 빵과 빛이라는 상징을 활용하여 그리스도의 존재를 그려냈듯이 근대적인 예술언어의 개발과 활용의 필요성을 강조하였다. 그와 같은 점은 <성경이 있는 정물>을 통해 기독교와 근대성을 대조시키고, <씨뿌리는 사람>을 통해 복음의 진리를 암시하며, <추수하는 사람과 밀밭>, <까마귀가 나는 밀밭>에서처럼 일반 풍경을 통해 하나님 나라로 가는 순례와 연관지어 표현한 것 등에서 각각 점검할 수 있다. 반 고흐는 그리스도를 교회 안에서가 아니라 농부들이 쟁기질하는 모습, 씨뿌리거나 추수하는 모습, 등불을 켜놓고 다함께 소박하게 식사하는 모습에서 찾았다. 그의 영원한 마음의 고향이었던 기독교가 일상을 통해, 그리고 동시대 예술언어를 통해, 그리고 자연을 통해 풍부하게 드러날 수 있다고 보았다.

VII. 나오는 말

이상에서 필자는 <감자먹는 사람들>의 출현경위, 그가 각별한 의미를 부여한 농촌미술, 밀레와의 연관성, 그의 사상에 영향을 준 신학적 배경 등을 살펴보았다. 이로써

31) 안나 토르테롤로(Anna Torterolo)는 방안의 서까래의 엄숙한 분위기는 ‘교회 내부’를 떠올리게 하고, 식탁은 ‘제단’, 식탁의 음식은 ‘성찬’으로 각각 파악하였다. Anna Torterolo, *Van Gogh*(2006), 하지은역(2008), 『반고흐』, 서울:마로니에 북스.306

〈감자먹는 사람〉들은 단순한 인물화이기 전에 그의 예술철학이 농축된 결정체임을 알 수 있었다. 연구를 통해 추론할 수 있는 것은 다음의 세 가지, 사회적 부조리를 고발하는 그림이 아니라 허름한 오두막집에서 농부들의 식사하는 장면을 통해 우회적이며, 상징적으로 하나님의 은총을 나타냈다는 것, 땀을 흘리고 밭을 경작하는 등 노고와 괴로움을 매일 반복하고 있지만 그것을 혐오하거나 풍자하는 것이 아니라 사랑하는 태도로 자연스럽게 표현하는 농촌그림을 개척했다는 것, 기독교미술에 새 기준을 마련했다는 점을 각각 생각할 수 있을 것이다.

고흐는 현재 속에 임재하시는 하나님을 현대적 감각으로 표현할 필요성을 이미 느끼고 있었던 것 같다. 〈감자먹는 사람들〉은 비록 식탁위에 빵과 포도주가 놓여있지는 않지만 그들의 단순한 삶과 정직함속에 이미 초월적인 은혜의 광채가 비추어지고 있음을 보여준다. 이 작품을 해석하는 열쇠는 천장에 매달린 희미한 호롱불에서 찾을 수 있다. 만일 이 호롱불이 없었다면 여기에 종교적 의미를 부여하는 것이 억지였을지도 모른다. 그에게 불빛은 매우 특별한 의미를 갖고 있다. 호롱불은 이 그림에서 유일한 ‘희망’으로 제시된다. 그들 표정에는 지친 기색이 역력하고 비록 한 식탁에 앉아 있지만 서로 관심이 없어 보인다. H.R. 그래츠(Graetz)의 말대로 그들은 서로 시선도 마주치지 않으면서 깊은 시름에 빠져 있다. (H.R.Graetz, 1934:34) 그런데 그들에게 생기를 불어넣어주는 것이 바로 호롱불이다. 고흐는 천장에 달려 있어야 할 불을 의도적으로 낮게 끌어내렸다. 고흐는 마치 “교회가 아닌 가정, 그것도 식탁 주위에, 평범한 사람들 사이에, 게다가 가장 일상적인 순간에 그리스도가 임재하심”(Jethani, 2009:250)을 보여준다. 불빛은 한기가 도는 실내에 따뜻함을 고루 나누어줄 뿐만 아니라 일상공간을 거룩한 공간으로 바꾸는 구실을 한다.

고흐가 그린 빛은 이성 혹은 지성으로 해석될 수 있는 것이 아니라 일종의 계시로서 침묵 가운데서 기다리는 사람에게 선물로 주어지는 하나님의 은총이었다. 감자로는 육신의 양식을 섭취하지만 빛으로는 생명의 양식을 섭취하고 있다. 기독교 전 역사에서 불 때 밖으로 완전히 드러나지 않고 늘 신비의 베일 속에 감추어져 있었던 그것이 바로 〈감자먹는 사람들〉속에 들어있는 것이다.

두 번째 이 그림은 고흐가 자랑했듯이 기존 농촌그림과 달리 ‘일하는’ 농부를 기용함으로써 진정한 농촌그림을 탄생시켰다. 고흐는 “농촌이나 민중생활을 그리는 것이 -- 파리에서 이국적인 하렘이나 추기경의 연회를 그리는 사람보다 결국에 더 나은 길”(정진국역, 2011:394)이라고 생각했다. 사실 고흐가 생각하고 있었던 ‘농촌그림’은 서양미술사에서 유례가 없는 것이었다. 물론 그전에도 농촌그림은 바르비종의 화가들이나 그 영향으로 생겨난 헤이그파의 화가들에 의해 집중적으로 시도되었다. 고흐는 다른 화가들이 농부를 그릴 때 변죽만 울릴 분 정작 핵심에 이르지 못하는 것은 “화가 자신이 농촌 생활에 깊이 파고들지 못해서”(정진국역, 2011:370)라고 하면서 ‘진정한 농촌화가’로서의 자신감을 나타냈다. 게다가 보리나주에서 광부들을 헌신적으로 도왔던 그는 상대방과 같은 처지에 서지 않으면 그들을 알 수도, 그들의 처지를 진심으로 헤아릴 수 없다는 사실을 잘 알고 있었다. 그는 현실의 안주를 피하고 행동적 실천에 나섰다. 그것이 바로 들판에서 일하는 사람과 씨뿌리는 사람, 수확하는 사람, 베를 돌리는 직조공 등을 선택하게 만든 요인이 되었다고 할 수 있다.

또 하나 고흐는 직설적인 방식을 피하고 상징적으로 하나님의 창조세계를 묘출하였다. 고흐는 기독교도상 속에서가 아니라 평범한 것 속에서 하나님의 은총을 발견했다. 에릭슨은 “유한한 사물을 통해 무한함을 표현하려는 경향”(Erickson, 1998:328)을 반 고흐 예술의 특징이라고 했다. 고흐는 창조세계 속에 감추어진 어떤 비밀을 캐내려고 힘썼다. 그 비밀은 무턱대고 전수된 것을 받아들인다고 되는 것이 아니었다. 고흐는 고갱의 〈올리브 산위의 그리스도〉를 보고 공감하지 않았던 것처럼, 경건한 도상을 앞세운 나자렛화파(Nazarenes Movement)³²⁾나 예술을 예배의 수단으로 이용한 보이론 수도원미술(Beuronese School of Art)에도 흥미가 없었다.³³⁾ 또한 그리스도에게 고대의 옷을 입힐 것인가, 현대식 옷을 입을 것인가, 백인으로 표현할 것인가 흑인으로 표현할 것인가 하는 문제에도 전혀 개의치 않았다.

고흐식으로 풀이하면 기독교미술이란 현실 속에 계시된 하나님을 체험하는 것이다. “내게 있어서 하나님을 믿는 것은 하나님이 계시다는 것을 느끼는 것이다. 박제된 죽은 하나님이 아니라, 살아계시면서 우리에게 다시 사랑하라고 뿌리칠 수 없는 권유를 하는 하나님이 계시다. 이것이 내 생각이다.”(Edwards, 2004:141 재인용) 여기서 고흐가 말하는 것은 현존하실 뿐만 아니라 사랑을 강권하시는 하나님이다. 다시 말해 교회를 그리거나 십자가를 형상화하는 게 중요한 문제가 아니라 하나님의 사랑을 전달하는 게 기독교미술의 핵심이라는 것이다.

고흐는 그러한 신성을 새롭게 상징화하여 자신의 조형체계 안에 끌어들였고, 그런 신성을 일상의 사물과 사람들 속에서 찾으려고 했다. 물론 이런 시각은 전례가 없는 일이었다. 종래의 화가들은 성경의 모티브들을 반복적으로 그리고 역사적 사건들을 다루는 데만 관심을 두었지 평범한 사람이나 일상의 사물 속에서 보는 법을 알지 못했다. 그러나 고흐는 그들을 통해 약하고 가난한 사람들에게 비추어지는 것을 확인하고자 했다. 흔히 고흐는 개성파 화가들, 즉 폴 세잔(Paul Cezanne), 폴 고갱(Paul Gauguin), 조르주 쇠라(Georges Seurat)등과 함께 후기인상주의 선구로 평가되지만 시야를 약간 넓혀 보면 그는 궁극적으로 실존의 물음에 대한 깊은 해석을 얻기 위해 노력한 화가였으며, “근대의 분해되어 있던 경향들을 새로운 종합”(Nigg, 2003:12)으로 극복하고자 했다. 그가 보여준 관점은 지금까지 어떤 화가들도 예상치 못한, 코페르니쿠스적 발상에 가까웠다. 그는 자아에서 타자로, 높은 곳에서 낮은 곳으로, 안전한 지대에서 위험에 노출된 곳으로 ‘이동’함으로써 모든 위대한 사람들처럼 우리에게 공허의 삶을 살아야 할 위대한 소명이 있다는 것을 깨닫게 해주었다. 모든 인간적인 판단을 넘어선 곳에 나 있는 좁고도 아득한 길. 비록 화가의 길을 갔지만 그는 모든 위대한 그리스도인들처럼 십자가의 삶을 사는데 최선을 다했다. 이런 까닭에 고흐에게서 아시시의 프란체스코와 같은 위대한 사람들의 영혼의 숨결을 느끼는 것도 무리는 아닐 것이다.

32) 나자렛화파는 신교전주나 아카데미 정규교육에 반발해 생겨났으며 후기중세나 초기 르네상스의 미술가들에 회귀하려는 미술유파로서 19세기초 독일의 일부 낭만적인 화가들이 기독교미술의 정직성과 영성을 회복할 취지로 탄생되었다. 나자렛유파는 성경속에 등장하는 복장이나 스타일을 취하고 있다고 해서 생겨난 이름이다. http://en.wikipedia.org/wiki/Nazarene_movement

33) 보이론 수도원미술은 초대 기독교와 비잔틴 미술양식에 뿌리는 둔 미술로 주로 경외심을 높이기 위한 목적으로 취하고 있어 그들의 벽화는 ‘고요하고 평화로우며 신비로운 색조’를 지닌다. 회화, 건축, 제단, 실내장식 등 교회미술과 관련된 여러 분야를 아우른다. http://en.wikipedia.org/wiki/Beuron_Art_School

참고문헌

- 최중수(2000).『고호의 영성과 예술』.서울:한국기독교연구소
- 안재경(2010).『고호의 하나님』.서울:홍성사.
- 박홍규(2005).『빈센트가 사랑한 밀레』.파주:아트북스
- 반 고호(1999).『영혼의 편지』.심성림역. 서울:예담
- David Sweetman(1990). *Van Gogh: A Love of Many Things*. 이종욱역(2003).『세상의 모든 것을 사랑한 화가 1,2』.파주:한길아트
- Kathleen Powers Erickson(1998). *At Eternity's Gate: The Spiritual Vision of Vincent van Gogh*. 안진이역(2003).『영혼의 순례자 반 고호』. 서울:청림출판
- Cliff Edwards(2004). *A Spiritual and Artistic Journey to the Ordinary. The Shoes of Van Gogh*. 최문희역(2007).『하느님의 구두』. 서울:솔
- Julius Meier-Graefe(1987). *Vincent van Gogh, A Biography*. 최승자, 김현성역(1990).『반 고호, 지상에 유배된 천사』.서울:책세상
- Walter Nigg(2003). *Vincent van Gogh, Der Blick in die Sonne*. 2003. 윤선아역(2011).『빈센트 반 고호 태양을 보다』. 서울:분도출판사
- Skye Jethani(2009). *The Divine Commodity*. 이대은역(2011).『하나님을 팝니다? 소비자 지상주의에 물든 기독교』. 서울:조이선교회
- Vincent van Gogh(2003). *The Letters of Vincent van Gogh*. Penguin Books. 정진국역(2011).『빈센트 반 고호, 고호의 편지 1,2』. 서울:임프린트 펍권클래식 코리아
- Vincent van Gogh(2009). *Letters from Vincent van Gogh*. 박홍규편역.『세상에서 가장 아름다운 편지』. 파주:아트북스
- Paola Rapelli(2005). *Van Gogh Museum Amsterdam*. 하지은역(2007).『반 고호 미술관』.파주:마로니에북스
- Anna Torterolo. *Van Gogh*(2006). 하지은역(2008).『반고호』.서울:마로니에 북스.
- Thomas à Kempis(1995). *The Imitation of Christ*. 박명곤역(2001).『그리스도를 본받아』.고양시:크리스찬 다이제스트
- Ernest Renan(1863), *La Vie de Jésus*, 1863, 최명관역(2003).『예수의 생애』.서울:훈복문화사
- Melissa McQuilan. *Van Gogh*(1989). 이영주역.『반 고호:천재 예술가의 신화와 진실』(2008).서울:시공사
- John Silevis and Anne Tabak(2003). *The Hague School*. Zwolle: Waanders Uitgevers
- Rainer Metzger and Ingo F. Walther(1998). *Van Gogh 1853-1890*. Köln: Taschen
- Cliff Edwards(1989). *Van Gogh and God: A Creative Spiritual Quest*. Chicago: Loyola University Press
- Judy Sund(2002). *Van Gogh*. 남경태역(2004).『고호』.파주: 한길아트
- Charles Davidson(1989). *Bone Dead, and Rising, Vincent van Gogh and the Self before God*. Oregon: Cascade Books
- Tsukasa Kodera(1990). *Vincent van Gogh: Christianity versus Nature*. Amsterdam: John Benjamin
- Richard Kendall(1998). *Van Gogh's Van Gogh*. New York: Harry N. Abrahams, Inc., Publishers
- Judy Sund(1988). "The Sower and the Sheaf: Biblical Metaphor in the Art of Vincent van Gogh". *The Art Bulletin*, vol.70, no.4
- Albert J. Lubin(1996). *Vincent van Gogh, Stranger on the Earth*. New York: DA Capo Press
- Carol Zemel(1985). "The 'Spook' in the Machine: Van Gogh's Picture of Weavers in Brabant". *The Art Bulletin*. Vol.67, no.1 (March)
- Meyer Schapiro(1950). *Vincent van Gogh*. New York: H.N. Abrams
- Robert Rosenblum & J.H. Janson(1984). *19th Century Art*. New York: Prentice Hall and H.N. Abrams
- H.R. Graetz(1934). *The Symbolic Language of Vincent Van Gogh*. London: Thames and Hudson
- Karl Jaspers. *Strindberg and van Gogh: An Attempt at a Pathographic Analysis with Reference to Parallel Cases of Swedenborg and Holdelin*. tr., by Oskar Grunow and David Wolschin. Tucson: The University of Arizona Press, 1977