

## 폴 고갱의 기독교적 이미지 사용에 대한 연구:

라영환 (총신대학교 교수)

본 논문의 목적은 폴 고갱(Paul Gauguin)이 자신의 작품 속에서 기독교적인 이미지를 어떻게 사용했는가를 살펴보는 데 있다. 고갱이 활동했던 시대의 화가들은 주로 종교적인 주제보다는 자연 속에서 작품에 대한 영감을 받았다. 인상주의의 영향을 받았던 초기에는 고갱 역시 자연을 주제로 그림을 그렸다. 그러나 퐁트아방(Pont-Aven)에 머무르는 동안 고갱은 상징주의와 종합주의를 표방하면서 종교적인 상징이나 주제들을 자신의 작품에 자주 사용하였다. 특별히 1888년 고갱의 대표적이라고 불리어지는 《설교후의 환상, 1888》, 《황색 그리스도, 1888》, 《황색 그리스도가 있는 자화상, 1888》과 같은 작품들을 보면 대부분 기독교적인 이미지를 사용한 것이다. 고갱이 이렇게 그의 작품 속에서 그 시대에 흔치 않았던 기독교적인 이미지나 주제를 자주 사용하는 이유가 무엇일까?

고갱의 작품이 현대 미술에 끼친 영향에 대해서는 의문의 여지가 없다. 35세라는 늦은 나이에 전업화가의 길로 들어선 그를 현대미술계에서는 현대회화의 선구자로 평가하고 있다. 인상주의가 크게 유행하고 있던 19세기 말경 고갱은 회화의 본질은 재현이 아니라 표현이라는 것을 강조하면서 현대예술로서의 도화선에 불을 지폈다. 고갱 이후 회화는 단지 묘사와 자연에 대한 지식의 도구에 머물지 않고 화가의 감정과 상상의 자유로운 표현으로 간주되기에 이르렀다.<sup>1)</sup> 그러나 고갱의 작품은 동시에 많은 논란을 일으키기도 하였다. 그리젤다 폴록(Griselda Pollock)은 고갱의 작품 속 반영된 식민주의와 남성우월적인 사고를 지적하였다.<sup>2)</sup> 샤를 모리스(Charles Morice)는 고갱의 작품 속에 나타난 중산층의 위선과 유럽 남자의 성적 방탕을 지적하였다.<sup>3)</sup> 비록 프랑스아즈 카생(Francoise Cachin)과 같은 학자들이 “고갱에게 있어서 중요한 것은 삶이 아니라 작품이며 그의 작품은 근대미술로의 전환을 가져왔다.”<sup>4)</sup>고 주장하였지만, 작가의 삶이 작품에 미친 영향을 부인할 수는 없다. 브래들리 콜린스(Bradley Collins)는 고갱과 고갱의 심리적인 차이를 정신분석학적인 입장에서 분석하면서, 고갱의 거만함과 독선 그리고 아집이 그의 그림에 어떻게 투영되었는가를 보여준다.<sup>5)</sup> 이와 유사하게 김광우 역시 심리적인 관점에서 가난과 고독 속에서 자신을 인정해 주지 않았던 당시 화단에 대한 피해망상증으로 살았던 고갱의 삶을 조망하였다.<sup>6)</sup>

작가와 작품을 동일시 할 수는 없지만 고갱의 경우에는 그의 작품 속에 콜린스와 김광우

1) 고갱은 사물의 외적인 현상을 눈에 보이는 그대로 재현하려는 인상주의와 달리 화가가 사물을 보고 듣고 느낀 것을 표현하는 것이 예술의 본질이라고 보았다.

2) Griselda Pollock, 『고갱이 타히티로 간 숨은 이유』 전영백 역 (서울: 조형교육, 1997)을 참고하라. 그녀는 이 책에서 고갱의 작품 속, 특별히 타히티에 머무르는 동안 제작한 작품들을 통해서 나타난 남성우월주의, 백인우월주의 등을 지적하고 있다.

3) Charles Morice, *Gauguin* (Paris: H. Floury, 1919). Stephen F. Eisenman, 『고갱의 스커트』 정연심 역 (서울: 시공사, 2004), 26. 에서 재 인용.

4) Stephen F. Eisenman, 『고갱의 스커트』, 26.

5) Bradley Collins, 『반 고갱 vs. 폴 고갱』 이은희 역 (서울: 다빈치, 2005).

6) 김광우, 『성난 고갱과 슬픈 고갱』 (서울: 예술문화, 2005).

가 지적인 바와 같이 고갱의 삶이 담겨있다. 고갱의 삶은 도덕적으로 논란의 여지가 많다. 그는 소아성애자였다. 1891년부터 1893년까지 1차로 타히티에 머무르는 동안 13세 소녀 테하나마나와 동거하였고, 파리에 돌아온 후 1893년부터 1895년까지 2년간 13세 된 자바 소녀 안나(Anna)와 동거를 하였다. 1896년 다시 타히티로 돌아간 고갱은 14세된 원주민 소녀 파후라와 동거하였고, 1901년 타히티를 떠난 고갱은 마르키즈 제도에 있는 히바오아 섬에서 14세 소녀인 바에오호 마리로즈(Vaeoho Marie-Rose)와 동거를 하였다.<sup>7)</sup> 그의 생의 마지막을 보냈던 이 시기에 고갱은 자신의 집을 “쾌락의 집(House of Pleasure)”이라고 명명하고 소아(小兒)들과 함께 시간을 보냈다. 동거녀가 있었음에도 매독에 걸릴 정도로 성적으로 문란하였다. 타히티에서의 고갱의 작품 속에는 이러한 고갱의 무질서한 삶이 고스란히 반영되어 있다.<sup>8)</sup> 또한 고갱에게는 자신의 작품을 이해해 주지 않는 세상에 대한 미움이 가득했다. 비록 피사로(Pissarro)의 인정을 받아 화가의 길로 들어섰지만 당시 화단의 주류를 이뤘던 인상주의 화가들에게 인정을 받지 못했다. 이것은 그가 파리를 떠나 브르타뉴 지방으로 간 주요한 요인이었다. 하지만 그곳에서 보낸 2년간 한 점의 그림도 팔지 못했으며, 경제적인 이유로 가족과 헤어져야 했다. 이 시기에 그린 그림들, 특별히 본 고에서 살펴볼 《설교후의 환상》, 《황색 그리스도》와 같은 작품들에는 이러한 고갱의 슬픈 분노와 좌절이 고스란히 반영되어 있다.

비평가들 가운데 일부는 고갱이 기독교적인 이미지를 자신의 작품에 자주 사용한 것을 예로 들면서 고갱의 작품을 종교화로 보기도 한다. 고갱이 활동했던 19세기에는 종교적인 그림을 그리는 화가들이 그 이전 세기와 비교하여 볼 때 상당히 적었다. 이에 반해 고갱은 그 시기 다른 어떤 화가들보다 기독교적인 이미지를 많이 그렸다. 이러한 특징을 보고서 고갱의 작품 안에는 기독교적인 세계관이 담겨 있다고 주장하는 이들이 있다. 토마스 부서(Thomas Buser)가 그 대표적인 경우인데 그는 고갱이 개인적인 삶에 있어서는 크리스천의 입장에서 보았을 때 논란이 많겠지만 ‘영적인 사람(a spiritual man)’이라고 주장하였다.<sup>9)</sup> 브래들리 콜린스(Bradley Collins) 역시 고갱이 오를레앙(Orléans)에 있는 생메스맹 신학교 부속 가톨릭학교에서 5년간 수학한 것을 예로 들면서 가톨릭 신앙이 고갱의 세계관을 형성하는데 영향을 끼쳤다고 본다.<sup>10)</sup> 웬디(Sister Wendy Beckett) 또한 고갱의 《설교후의 환상》을 고갱의 내적 체험에 대한 묘사라고 보았다. 그녀는 고갱이 야곱의 씨름을 통해 자신 안에 있는 선과 악의 갈등을 묘사하는 것이라고 주장한다.<sup>11)</sup>

하지만 이러한 주장들은 고갱의 삶의 여정과 작품들을 통해 보았을 때 동의하기가 어렵다. 브랜드(Hilary Brand)와 아드리엔느 채플린(Adrienne Chaplin)가 지적인 바와 같이 기독교적 이미지를 사용하면서도 비 기독교적이거나 반 기독교적일 수도 있다. 또 반면에 비 기독교적인 이미지를 사용하면서도 기독교적인 메시지를 담아낼 수 있다. 따라서 고갱이 단지 기독교적인 이미지를 사용했기 때문에 고갱의 그림이 종교적이라고 보는 데는 상당한 무리가 있어 보인다. 알버트 월터스(Albert Wolters)가 기독교 예술을 기독교 예술가들이 그림을 매개로 자신들의 신앙을 표현하는 것이라고 주장을 한 바와 같이,<sup>12)</sup> 만약 고갱의

7) Griselda Pollock, 『고갱이 타히티로 간 숨은 이유』, 57-66. 장재구 편, 『Gauguin』 (서울: 도서출판 에이엔에이, 2013), 202-213에는 고갱의 연보가 자세히 기록되어 있다.

8) 이 부분에 대해서는 본 고 2.3에서 자세하게 다룰 것이다.

9) Thomas Buser, “Gauguin’s Religion,” *Art Journal* vol.27 (Summer, 2007).

10) Bradley Collins, 『반 고흐 vs. 폴 고폽』, 292.

11) Sister Wendy Beckett, *Sister Wendy’s Story of Painting* (London: Kindersley, 1997), 322-323.

작품이 종교화라는 것이 정당화 되려면 그의 작품 속에 신앙적인 메시지가 담겨있어야 한다. 하지만 고갱의 작품들에서는 그러한 메시지가 발견되지 않는다. 단지 종교적 이미지를 사용하여 자신의 정신적인 욕구를 표현하고자 할 뿐이다. 본 논문이 밝히고자 하는 것이 이것이다. 즉, 고갱이 비록 종교적인 이미지를 사용했지만 그것은 성경의 메시지를 전하기 보다는 오히려 화가로서의 좌절과 분노 그리고 그렇게 자신을 운명 지었던 하나님에 대한 거부 등을 표현하기 위함이었다는 것이다.<sup>13)</sup>

## 1. 설교후의 환상 (Vision of the Sermon: Jacob wrestling with the angle, 1888)



Gauguin. Vision of the Sermon: Jacob wrestling with the angle, 1888

《설교후의 환상》은 고갱의 작품 중 가장 큰 전환점이 된 작품이다. 이 작품에 와서야 고갱은 비로서 자신이 한 번도 소속되어 보지 못한 인상주의와 결별을 하고, 현대 회화의 시작을 알리는 고갱 자신만의 화풍을 형성하였다. 이 작품은 브르타뉴(Bretagne/Brittany)지방에서 행해지던 파르동(le Pardon)이라는 종교의식에서 모티브를 따온 것이다. 파르동이란 성지라고 불리어지는 곳을 향해 순례(pilgrim)를 한 후, 그곳에서 사죄의 기도를 드리는 풍습을 말한다.<sup>14)</sup> 그런데 19세기에 이르러서 이러한 종교의식은 원래의 종교적인 의미는 상실되고 하나의 축제로서 자리를 잡았는데, 참석자들이 교회나 숲에 모여 먹고 마시며, 청년들이 혼기에 처한 처녀들에게 자신을 드러내기 위하여 경마나 씨름과 같은 경기를 벌였다.<sup>15)</sup> 고갱의 《설교후의 환상》은 바로 이 축제를 배경으로 그린 것이다.

12) Albert Wolters, *Creation Regained* (Grand Rapids, Michigan: Eerdmans, 1985), 57-58.

13) 김광우, 『성난 고갱과 슬픈 고희』 (서울: 예술문화, 2005), 1001. 고갱은 자신의 친구 몰라르에게 보낸 편지에서 “운명은 늘 내게 적대적이었다. 하나님이시여 당신이 만약 존재한다면 당신의 부당함과 심술궂음을 고발할 것입니다.”라고 말하기도 하였다.

14) 이러한 풍습은 고대 켈트 족의 신앙이었던 고대 드루이드교에서 왔다고 알려져 있다. 참고. Françoise Cachin, *Gauguin, The Quest for Paradise* (New York: Harry N. Abrams, 1992), 38.

15) le Pardon은 각 지방마다 조금씩 다르게 행해졌지만, 공통적인 요소는 성지(聖地)로 여겨지는

이 그림은 야곱이 천사와 싸우는 구약성경의 한 장면을 상상하며 무릎 꿇고 기도하는 브르타뉴의 여인들을 묘사하고 있다. 이 작품을 구성을 보면 전경에는 여인들의 머리가 반 이상을 차지하고 있고, 후경에 씨름하고 있는 두 인물을 매우 작게 표현하여 원근의 효과가 과장되고 있다. 중앙에 나무는 천사와 씨름 하는 야곱과 기도하는 여인들을 나누고 있다. 이 중앙에 있는 나무는 화면을 둘로 분할하여 현실의 세계와 상상의 세계를 구분하는 역할을 한다. 중앙에 있는 나무는 창세기에 나오는 선악과를 차용한 것처럼 보인다.<sup>16)</sup> 비평가들은 고갱이 그린 이 나무가 사과나무라고 말하고 있다. 서구 문화권에서 사과나무는 선악을 알게 하는 나무를 상징하는 이미지로 사용되어 왔다. 사과가 유혹을 의미하는 과일로 자주 사용되는 것도 이러한 이유 때문이다. 고갱이 배경에 황토색이나 풀밭을 드러내는 초록색을 사용하지 않고 빨강색을 사용한 것은 그 세계가 마을 사람들이 설교를 들은 후 그들의 상상 속에 나타나는 비현실적인 세계임을 보여주기 위함이었다.<sup>17)</sup> 화면의 왼쪽에는 원근법에 어긋난 비례에 맞지 않는 암소 한 마리가 있다. 이 암소는 두 가지 의미를 갖는데 하나는 성경에 나타난 속죄의 의미를 갖기도 하고 브르타뉴의 조상이었던 켈트 족이 태양신에게 바친 재물을 의미하기도 한다. 씨름하는 장면은 호쿠사이의 스모 선수 그림에서 따왔다.

고갱은 고흐에게 이 작품에 대해서 다음과 같이 말하고 있다.

인물에 있어서는 투박하고 맹신적인 느낌을 살리면서 매우 단순하게 표현했네. 전체적으로는 매우 간결하게 보이는 느낌이야. 이 그림에서 야곱과 천사의 씨름 장면과 뒤로 보이는 풍경은 설교가 끝난 후 기도하는 사람들의 상상 속에서만 존재하지. 그래서 앞의 사람들을 실물 크기로 표현했고, 배경의 씨름장면은 비율도 맞지 않게 현실과 다른 상태로 표현하여 이 둘을 대비 시킨 것이라네.<sup>18)</sup>

고흐에게 보낸 편지에서 고갱이 말한 바와 같이 이 그림은 원근법에 구애 받지 않는 대담하고 장식적인 구도, 사물을 있는 그대로 묘사하기 보다는 사물에 대한 작가의 주관적인 느낌 혹은 정신세계를 보여준다. 사물에 대한 객관적인 묘사보다는 사물에 대한 작가의 주관적인 인상을 강조한 그의 시도는 19세기 미술과의 결별을 그리고 20세기 현대미술의 등장을 의미했다. 고갱이 활동했던 시기의 인상주의를 포함한 대부분의 화가들은 객관 혹은 확실성을 추구하였다. 구스타프 쿠르베 쿠르베(Gustave Courbet, 1819-1877)는 객관에 대한 이 시대의 신념을 보여 주는 좋은 예가 된다. 그는 눈에 비치는 그대로 그리는 것이 화가의 사명이라고 믿었다. 그에게 있어서 중요한 것은 아름다움이 아니라 객관적 진실이었다.<sup>19)</sup> 그에게 있어서 그림은 현실적으로 존재하는 것을 표현할 수 밖에 없고, 따라서 추상적인 것, 보이지 않는 것, 존재하지 않는 것은 그림의 주제가 될 수 없었다. 그런데 고갱은 비록 칸딘스키(Wassily Kandinsky, 1866-1944)와 같은 추상으로 나가지 않았지만 후에 몽

장소를 향해 대 규모 순례의 행진을 한 후, 그곳에서 속죄(pardon)의 기도를 드리는 것이다. David Sweetman, 『고갱, 타히티의 관능』 한기찬 역 (서울: 한길아트, 2003), 367-370을 참고할 것. 가톨릭백과사전은 3월부터 10월까지 각 지방마다 다르게 이 행사가 진행된다고 이야기한다. <http://www.newadvent.org/cathen/11477b.htm>.

16) 창3:3을 보면 선악과가 동산중앙에 있는 나무로 불리고 있다.

17) 고갱은 화면의 배경을 빨강색으로 채색함으로써 천사와 씨름하는 야곱의 처절한 투쟁을 묘사하고자 한 듯이 보인다. 여인들의 모자를 하얗게 채색한 것은 이 색이 브르타뉴 지역의 여인들에게서 흔히 보이는 색이기 때문이기도 하지만 기도하는 여인들의 명상을 강조하기 위함이었을 것이다.

18) John Rewald, *Post-Impressionism: from Van Gogh to Gauguin* (New York: House of Modern Art, 1978), 202.

19) E. H. Gombrich, 『서양미술사』, 508.

크(Edvard Munch, 1863-1944)의 《절규(The Scream), 1895》에서 볼 수 있는 것처럼 자연 앞에서 추상을 이끌어 냈다고 볼 수 있다. 고갱은 자신의 친구 슈페네커(Schuffeneker)에게 보낸 편지에서 “예술이란 추상이다.”라고 말하고 있다.<sup>20)</sup> 가브리엘레 크레팔디(Gabriel Crepaldi)는 고갱이 이 작품을 통해 인상주의에서 상징주의로 옮겨가고 있다고 주장하였다.<sup>21)</sup> 홉슈테터(Hans H. Hofstatter) 역시 이 그림을 20세기 추상미술의 준비단계라고 평가한다.<sup>22)</sup>

이제 좀 더 구체적으로 고갱의 《설교후의 환상》을 살펴보도록 하자. 이 작품은 비록 종교적인 주제를 가지고 그렸지만 종교화라고 보기 어렵다. 19세기에 이르러서 종교화는 하나의 보편적인 구속력을 갖는 신앙의 표상을 표현하는 힘을 상실하게 되었다. 이 시기의 화가들은 그 이전 시대와 같이 성경의 주제 보다는 자연에서 영감을 얻었다. 인상주의화가들이 캔버스를 들과 화실 밖으로 나간 것도 바로 이러한 이유 때문이었다. 고갱이 비록 종교적인 주제들을 다루기는 하였지만 그 자신의 일기나 서신에서 보듯이 기독교에 대한 거부감을 가지고 있었다. 만약 그가 몽트아방(Pont-Aven)지방에서 설교를 듣고 감동을 받았다면 렘브란트와 같이 창세기에 묘사된 그 장면만 그렸어야 한다.<sup>23)</sup> 하지만 고갱은 이 장면을 자신의 믿음에 대한 표현보다는 호기심의 차원에서 바라보았다.<sup>24)</sup> 전경에 배치된 여인들이 등을 돌렸기 때문에 시선은 여인들이 아닌 후경에 있는 씨름하는 장면으로 옮겨진다. 그렇다고 해서 이 작품이 야곱이 천사와 씨름하는 장면을 묘사하는 것이라고 보기에는 여인들의 모습이 너무 부각되어있다. 많은 비평가들이 이 작품에 대한 해석을 고갱의 개인적인 상황 혹은 고뇌에 초점을 맞추는 것도 이러한 연유일 것이다.

데이비드 스위트맨(David Sweetman)은 이 작품이 베르나르(Emil Bernard)의 누이동생 마들렌에 대한 자신의 내면적인 상태를 보여준다고 보았다. 그는 오른쪽 하단에 유일하게 남성의 모습을 보면서 이 남성이 고갱일 가능성이 높다고 보았다. 그리고 이 남성과 반대편에 있는 좌측 하단에 하단에 나오는 브르타뉴 여인은 마들렌 베르나르(Madeleine Bernard)로 보았다.<sup>25)</sup> 이러한 그의 해석은 특별히 우측 하단에 있는 남성의 모습이 고갱이 그렸던 자화상과 비교하여 볼 때 유사한 점이 많다는 면에서 설득력이 있어 보인다.

20) Paul Gauguin, 『폴 고갱, 슬픈 열대』 박찬규 역 (서울: 예담, 2005), 80. 『폴 고갱, 슬픈 열대』는 고갱의 서신들을 편집한 것이다. “친애하는 슈프, ... 한 가지 충고하자면 지나치게 가까이 자연을 바라보지 말라는 걸세. 그 보다는 차라리 어떤 것을 창조할 것인가를 더 고민하게나. 예술이란 건 추상이란 말일세. 자연 앞에서 꿈꾸며 추상을 이끌어내는 게 중요하지. 그것만이 좋은 작품을 만들어 내는 비결이고 조물주인 신이 이루어낸 창조에 더 가까이 다가가는 길일세.” 슈프는 슈페네커의 친근하게 부르는 이름이다. 에밀 슈페네커(1851-1934)는 고갱이 주식 중개인 시절 당시 같이 그림을 배운 직장동료로 독립미술가 살롱을 운영하기도 했다. 독립미술가협회는 1884년 쇠라, 시냐크, 앙리 에드몽 크로스과 같은 신인상주의화가들이 결성한 단체이다. 이들이 개최한 ‘양데팡당 살롱전(Salon des Indépendants)’는 현대미술가들의 등용문 역할을 하였다.

21) Gabriel Crepaldi, 『고갱, 원시를 향한 열망』 하지은 역 (서울: 마로니에북스, 2009), 44.

22) Wladyslawa Jaworska, *Gauguin and the Pont-Aven School* (London: Themes a Hudson), 59.

23) 아래 렘브란트와 드라클루아의 그림과 비교하라.

24) 렘브란트의 《죽은 나사로의 부활》을 참조하라.

25) David Sweetman, 『고갱, 타히티의 본능』, 371. 베르나르의 동생이었던 마들렌은 당시 17세였다. 고갱은 그녀를 좋아했지만, 마들렌은 자신의 오빠가 고갱과 어울리는 것을 싫어한 것으로 알려져 있다. 마들렌은 24세에 결핵으로 세상을 떠난다.



Rembrandt, Jacob wrestling with the Angel(1659)      Eugène Delacroix Jakobs Kampf mit dem Engel(1861)

그러나 필자는 그것 보다는 오히려 이 작품은 화가의 길을 걸어가는 고갱 자신의 모습을 나타내는 것으로 보는 것이 더 적절하다고 본다. 이것은 앞으로 살펴볼 《황색 그리스도, 1889》, 《황색 그리스도가 있는 자화상, 1889》 그리고 《우리는 어디서 왔는가? 우리는 무엇인가? 우리는 어디로 가는가?》에서도 잘 드러난다. 고갱은 이 작품에서 자신을 천사와 씨름하는 야곱에 비유하였다. 야곱은 소외와 경쟁을 상징하는 인물이다. 그는 천사와 씨름하는 야곱을 통해서 주식중개인이었다가 화가의 길을 걷고 있는 자신의 순탄치 못한 운명을, 그리고 무성한 사과나무 잎을 통해서 경제적 궁핍과 인정받지 못한 화가로서 자신의 앞날에 희망이 있음을 표현하려 하였던 것 같다. 증권거래소에서 일하던 고갱은 1882년 전업화가로서의 길을 걷는다. 하지만 고갱은 수년간 그림 한 점 팔지 못하고 경제적으로 어려움에 처하게 된다. 설상 가상으로 1884년 9월 고갱의 아내 메테는 아이들을 데리고 그녀의 고향인 덴마크로 돌아간다. 1885년 5월 그의 스승이었던 피사로에게 보낸 편지에서 “돈도 용기도 모두 바닥난 상태입니다. 다락방에 가서 목이라도 매달아야 할지 매일 생각합니다.”라고 쓴 것을 통해서 우리는 고갱이 얼마나 힘든 시간을 보냈는지 엿보게 된다.<sup>26)</sup>

## 2. 황색 그리스도 (The Yellow Christ, 1889)

이 작품은 고갱이 퐁트아방에서 세 번째 체류했던 1889년에 그린 것이다. 고갱은 퐁트아방의 트레말로(Trémalo) 성당 중앙 홀의 좌측에 있던 17세기의 다색나무 십자가 상에 영감을 받아 그린 것이다.<sup>27)</sup> 그는 그 교회에 있던 십자가에 달린 그리스도의 모습을 황색으로 채색하였다. 가을의 색감이 완전한 가운데 배경으로는 고갱의 작업실과 가까운 생트마르

26) Claire Durand-Ruel Snollerts, “고갱의 발자취, 입문기부터 브르타뉴 시기까지”, 고갱, 『Gauguin』, 장재구 편 (서울: 도서출판 에이엔에이, 2013), 31.

27) [http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Yellow\\_Christ](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Yellow_Christ)

게리트(Sainte Marguerite) 언덕이 있다. 그림 하단에는 기도를 드리고 있는 브르타뉴지방의 세 명의 여인들이 있다. 이 세 명의 여인들은 전작 《황색 그리스도》의 좌측 상단에 있는 여인들을 달리 표현한 것으로 알려져 있다. 고갱은 중앙에 긴 담장을 그려 넣음으로써 《설교후의 환상》과 같이 현실의 세계와 상상 속의 세계를 구분하고 있다. 배경으로 사용한 황색, 주황색, 녹색의 전반적인 색감은 중앙에 있는 십자가의 색이 반영된 것이다.<sup>28)</sup>



The Yellow Christ (1889)



Portrait of the artist with the Yellow Christ (1889)

에바 헬러(Eva Heller)에 의하면 노랑색은 일반적으로 두 개의 상반된 의미를 가진다.<sup>29)</sup> 그녀는 노랑에 관한 가장 원초적인 경험은 태양이라고 말하면서 노랑색이 주는 이미지는 환희, 지혜, 신앙이라고 말하였다. 그러나 또한 노랑색은 그것이 어둡거나 창백하게 채색될 경우에는 배신, 반역 그리고 거짓을 의미하기도 한다.<sup>30)</sup> 전통적으로 기독교에서는 노랑색은 이교도를 구분하는 색으로 사용했기에 교회에서 사용하는 색이 될 수 없었다. 대신 교회는 밝은 노랑색인 황금색을 거룩함과 신성 그리고 믿음을 표현하기 위해서 사용하였다. 고갱은 그리스도를 노랑 혹은 창백한 노랑(pale yellow)으로 채색함으로써 배신당한 그리스도의 고독을 표현하고자 하였다. 그리고 배신당한 그리스도는 화가로서의 좌절과 가정의 불화 그리고 경제적인 어려움에 처한 고갱의 모습을 대하는 것이다.<sup>31)</sup>

28) 고갱의 《황색 그리스도》는 소설가 겸 예술 평론가였던 옥타브 미르보(Octave Mirbeau)를 매료 시킨 작품이다. 그는 이 작품을 보고 “원시적인 화려함과 가톨릭의식, 힌두교적 몽상, 고딕적인 이미지, 흐릿하고 모호한 상징주의가 우려스러우면서도 맛깔스럽게 어우러져 있다.”고 평가하였다. Claire Durand-Ruel Snollerts, “황색그리스도”, 고갱, 『Gauguin』, 72. 반면에 가브리엘 크레팔디는 고갱의 《황색 그리스도》가 그의 동료였던 베르나르의 《황색 그리스도》를 표절했다고 본다. Gabriel Crepaldi, 『고갱, 원시를 향한 열망』, 63.을 볼 것.

29) Eva Heller, 『색의 유혹』 이영희 역 (서울: 예담, 2000), 143-173.

30) 1445년 함부르크의 복식 규정에 의하면 창녀들은 노란 머리 수건을 써야 했으며, 이교도들을 처형할 때에는 그들의 목에 노란 십자가를 걸어주었다. 12세기부터 노랑색은 유대인을 멸시하는 의미로 유대인들에게 적용되었다. Eva Heller, 『색의 유혹』, 160-161.

31) 고갱은 이 시기에 그린 작품에서 자신을 친구들에게서 버림받은 자로 묘사한다. 고갱이 같은 해 그린 《안녕하세요, 고갱씨》에서도 이러한 그의 자의식이 표현된다. 이 그림에서 고갱은 자신을 방랑하는 예술가로 묘사한다. 화가와 마주선 인물은 수도승 복장을 한 브르타뉴 지방

고갱이 같은 해 그린 《황색 그리스도가 있는 자화상》은 이것을 더 분명하게 보여준다.<sup>32)</sup> 그는 이 작품에서도 그리스도의 이미지를 사용하여 자신의 내면의 상태를 이야기한다. 작품에 놓인 고갱의 얼굴은 무겁고 긴장된 표정으로 관객을 응시한다. 그의 시선에는 화가가 처한 시련의 무게가 표현되어 있으며, 동시에 예술을 향한 투쟁을 지속할 것이라는 결연한 의지가 드러난다. 그리고 좌측 상단에 《황색 그리스도》가 있다. 그리스도의 절망스러운 표정과 수염의 형태 볼 때 황색 그리스도는 고갱 자신임을 나타낸다.<sup>33)</sup> 고갱은 십자가에 달린 그리스도를 자신과 동일화 함으로써 그리스도의 고난과 희생을 진정한 예술을 향한 자신의 고난과 희생을 동일시 하고 있다. 우측 상단에는 그가 파리에서 제작한 자화상 도자기가 보인다. 이 도자기는 고갱이 자신의 얼굴을 본 따 만든 것이다.<sup>34)</sup> 항아리에 있는 얼굴의 이미지에 버려지고 고립된 고갱의 모습이 투영되어 있다. 결국 화면에 등장하는 세 개의 그림은 모두 고갱 자신을 표현한 것이라고 볼 수 있다. 황색그리스도는 예술의 길을 걸어가지만 인정받지 못하고 배척 받는 자신을 표현한 것이다. 그리고 우측 상단에 있는 붉은 얼굴은 지옥에서 고통 당하는 것과 같은 자신의 아픔을 표현한 것이며, 화면 중앙에 있는 자화상은 그림에도 불구하고 예술의 길을 걸어가려는 고갱의 굳은 의지를 드러낸 것이다.

고갱은 같은 해 《후광이 있는 자화상》을 그렸는데 이 작품 역시 앞에서 다룬 두 개의 작품보다 더 담대하게 그리스도와 자신을 동일화 시키는 고갱의 모습을 볼 수 있다. 특별히 《후광이 있는 자화상》에서 고갱은 자신의 얼굴을 빨강과 노랑의 두 배경으로 해서 떠오르게 그렸고, 머리 위에 후광을 그려 넣었다. 이 후광은 고갱을 그리스도로 보이게 하는데 아이러니컬하게도 그의 오른 손에는 뱀이 쥐어져 있다. 그리고 자화상 우측 상단에는 선악을 알게 하는 나무의 열매가 있다. 데니스 서튼(Denys Sutton)은 고갱의 이 자화상을 악마주의의 미학을 표현한 것이라고 표현하고 있다.<sup>35)</sup>

---

의 여인으로 두 사람 사이에는 불신으로 상징되는 문으로 분리된다.

32) 이 시기 고갱을 비롯한 많은 화가들이 자화상을 그리기 시작한 것은 19세기 말에 등장한 일기와 같은 자서전 문학의 증가와 무관하지 않다. 다비드, 앵그르,, 드라클루아, 고갱도 자화상을 많이 그렸다. 고갱에게 있어서 자화상은 자신의 정체성을 표현하는 수단이었다. Gabriele Crepaldi, 『고갱, 원시를 향한 순수한 열망』 하지은 역 (서울: 마로니에북스, 2003), 94-95를 참고할 것.

33) 전작 《황색 그리스도》 만을 보았을 때에는 고갱이 그리스도의 얼굴에 자신의 이미지를 투영한 것이 덜 분명하게 나타난다. 그러나 같은 해 그린 《황색 그리스도가 있는 자화상》 그리고 《후광이 있는 자화상》을 함께 비교하여 보면 고갱이 그리스도를 실존적으로서만 아니라 이미지에 있어서도 자신을 투영한 것으로 보여진다.

34) 고갱은 이 세라믹 작품을 《Portrait of the artist in the form of a grotesque head》라고 명명하였다. 고갱은 이 도자기를 마들렌에게 선물로 주려 하였지만 거절당한다.

35) Denys Sutton, "The Paul Gauguin Exhibition", *The Burlington Magazine* (Number 559 - Volume 91), 284.





Gauguin, Self-portrait with Halo(1889)

고갱이 이 그림을 통해서 무엇을 말하고자 하였는지는 분명하지 않다. 그러나 같은 해 그가 그린 그림들과의 연속성에 비추어 보면 고갱이 이 그림을 통하여 말하고자 하는 바가 무엇인지 발견하게 된다. 우측 상단에 있는 사과는 유혹을 이미지화 한 것이다. 그것은 예술가의 길을 포기하는 것일 수도 있고, 당시 그를 배척했던 파리의 화풍을 수용하는 것일 수도 있다. 오른 손에 들려진 뱀은 꼭 쥐고 있다기 보다는 마치 손에 올려 놓은 것처럼 보인다. 뱀은 성경에서는 유혹을 상징하기도 하지만 이교에서는 힘을 상징하기도 한다. 고갱은 화면 중앙에 자신의 얼굴을 마치 카드의 조커와 같은 느낌을 주게 그렸다. 고갱이 자신의 얼굴 위에 후광을 그린 것을 놓고 보았을 때 아마도 자신을 마치 자신이 추구하던 것을 위해서 목숨까지도 버렸던 성자 혹은 신적인 존재(그리스도)와 같이 보이게 하려는 것처럼 보인다. 고갱은 같은 해 그린 《갯세마네 동산의 그리스도》를 설명하면서 다음과 같이 말한다. “저건 제 초상화입니다. 또한 이상향을 상실한 것이기도 하지요. 이상향을 상실하는 것은 신과 인간 모두에게 두려움이었을 것입니다. 예수는 모두에게 버림받았고 제자들마저 그를 떠나고 말았습니다. 그래서 주변 배경 또한 그의 영혼처럼 슬픈 것입니다.”<sup>36)</sup> 고갱은 그 시대의 다른 사람들처럼 예수를 양심과 소명에 따라 살았던 위대한 인물로 보았다. 고갱이 담대히 자신을 그리스도의 이미지에 투영시킨 것도 이러한 인식에 의거한 것이었다. 고갱은 이 작품에서 그가 앞에서 그렸던 두 개의 작품과 같이 자신의 주관적 심리 상태를 표현하고자 한 것처럼 보인다. 고갱은 전통적인 소재로서의 기독교적 이미지를 문학적 해석하여 자신의 내면과 현실을 결합하였다. 그에게 있어서 그리스도 이미지는 사람들에게 인정받지 못하는 그림에도 불구하고 예술가로서의 길을 가겠다는 결연한 의지를 드러내는데 적합한 것이었다.

36) Paul Gauguin, 『폴 고갱, 슬픈 열대』, 127. 고갱은 《갯세마네 동산의 그리스도》, 《골고다 근처의 자화상, 1896》과 같은 작품에서도 자신의 얼굴을 그리스도의 이미지에 투영시켰다.

### 3. “우리는 어디서 왔는가? 우리는 무엇인가? 우리는 어디로 가는가?(1897)”



Gauguin, Where do we come from? What are we? Where are we going? (1898)

고갱의 《우리는 어디서 왔으며, 누구이며, 어디로 가는가? (Where do we come from? What are we? Where are we going)》는 타이티판 창세기라고 알려져 있다. 고갱은 몽프레(Monfraid)에게 보낸 편지에서 자신의 작품에 대해서 다음과 같이 설명한다.

12월의 자살 결심이 얼마나 확고했는지 말해 두어야겠군. 나는 죽기 전에 머릿속에 떠오른 구상을 위대한 작품으로 남겨야겠다고 생각했네. 그래서 한 달 내내 점도 지지 않고 믿지 못할 만큼 작업에 열정적으로 몰두했지. 물론 뫼비 드 샤반의 작품처럼 정교한 작품은 아니었네.<sup>37)</sup> 그의 작품은 대상에 대한 철저한 탐색과 밑그림이 수반되지. 이 그림은 모델도 없이 순전히 붓끝으로만 울퉁불퉁한 흠집투성이인 캔버스에 그렸지 그래서 외양도 거칠기 짝이 없네.

사람들은 이 그림을 아무렇게나 그린 미완성 작품이라고 할지 모르겠네. 자기 작품을 스스로 평가한다는 게 어떨지 모르지만, 이 그림은 내가 전에 그린 어떤 작품보다도 뛰어나고 앞으로도 이 보다 더 좋은 작품은 나오기 어려우리라고 믿네.

죽기 전에 내게 남은 모든 힘과 극한 상황에서 나오는 고통스러운 열정을 모두 쏟아 붓고 순수하고 티없는 이상을 불어 넣었네. 그래서 작품의 미숙함은 사라지고 삶이 올라 자리를 차지하게 되었지

오른 쪽 밑에는 한 아이가 잠들어 있고 그 옆에 세 여자가 웅크리고 앉아있네. 그리고 그 뒤로 자주색 옷을 입은 두 사람이 무슨 얘기인가를 나누고, 원근법을 고려한다고 해도 몸집이 아주 커 보이는 한 사람이 쭈그리고 앉아서 허공으로 손을 쳐든 채 무언가 바라보지. 이 사람들은 모두 자신의 운명을 생각하는 거라네. 그림 한 가운데에는 과일을 따려는 사람이 있고 그 곁에 아이와 고양이 두 마리가 있네. 하얀 염소도 볼 수 있지. 그리고 우상 하나가 있는데 두 팔을 신비롭고 리듬감 있게 쳐들고 마치 내세를 가리키는 듯한 모양이네. 쭈그리고 앉은 사람은 마치 이 우상의 설교를 듣는 듯하지.

37) 피비 드 샤반(Pierre Puvis de Chavannes, 1824-1898)은 19세기 유럽 미술계에서 가장 복합적이고 독창적인 양식을 선보인 화가들 가운데 하나였다. 그는 앙리 마티스로부터 피카소에 이르기까지 20세기 화가들에게 지대한 영향을 미쳤다. 고갱의 《우리는 어디서 왔는가? 우리는 무엇인가? 우리는 어디로 가는가?》는 피비 드 샤반의 《예술과 자연이 한창일 때》에서 형식을 빌린 것처럼 보인다.

그리고 임종이 임박한 노인이 있네. 이 노인은 모든 걸 체념하고 운명에 맡긴 모습이네. … 그 발 밑에는 이상한 흰색 새 한 마리가 두 발로 도마뱀을 움켜잡고 있네.

이 모든 장면은 숲 속의 개울가를 배경으로 하네. 이 숲 너머로는 바다가 보이고 근처 섬들이 산 모양으로 솟아있지. 색조에 변화가 있긴 하지만 풍경 한쪽 끝에서 다른 쪽 끝까지 파란색과 베로네즈그린으로 이어져 있네. 인물은 대담한 주황색을 써서 부각했네.

만약 로마 미술학교 학생들이, 당신 그림은 무얼 나타내느냐고 묻는다면 나는 이렇게 대답할 생각이네. “우리는 어디서 왔으며, 우리는 무엇이며, 우리는 어디로 가는가?” 학생들은 어떤 반응을 보일까? 나는 복음서를 빛대어 철학적 작품을 완성한 것이네.<sup>38)</sup>

고갱은 자신의 글속에서 언급한 바와 같이 이 작품을 통해서 자신의 생의 모든 관념들을 정리하고자 한 것처럼 보인다. 이 그림은 탄생으로부터 죽음에 이르는 인간의 역사를 상징적으로 표현하고 있다.

고갱의 《우리는 어디서 왔는가? 우리는 무엇인가? 우리는 어디로 가는가?》는 그가 1889년부터 1990년 사이에 그렸던 종교적인 이미지를 사용한 작품들의 주제를 다시금 요약하고 반복한 것이다.<sup>39)</sup> 고갱은 오른쪽에서부터 왼쪽으로 진행하면서 인간의 탄생과 죽음의 의미를 이야기 하고 있다 먼저 왼쪽 하단에 있는 아이에 대해서 살펴보자. 이 아이는 고개가 주위에 있는 세 명의 여인이 아닌 반대편으로 돌려져 있다. 아이의 머리 위에는 개가 앉아있다.<sup>40)</sup> 고개를 돌린 채 누워있는 아이의 모습은 편안함보다는 우울한 느낌을 준다. 비평가들은 이러한 아이의 모습을 보면서 이 아이가 알린 혹은 고갱과 파후라 사이에 태어난 아이로 본다. 자고 있는 아이 주위에 있는 세 여인들은 아이를 바라보지 않는다. 이 셋 중에 누가 아이의 어머니인지 분명하지 않다. 자고 있는 아이의 모습은 이 세 여인과 결합되면서 아직 눈도 못 뜬 갓난 아이임에도 불구하고 부모의 보살핌으로부터 버려진 인간의 고독과 소외를 말하는 듯이 보인다. 어둠 속에서 걸어나 오는 두 인물은 붉은 빛이 감도는 보라색 옷을 입고 있다. 어둠 속에서 몸을 기댄 채 걷고 있는 두 사람은 선악과를 따먹은 이후의 고뇌에 물들은 인간의 상태를 묘사한 것이다.

화면 중앙에는 팔을 뻗어 열매를 따려는 인물이 있다. 열매를 따는 모티브는 그 자체로 실락원을 연상시킨다. 팔을 뻗고 있는 이 인물은 오늘날에도 논란이 되고 있다. 어떤 이들은 이 인물이 선악과를 따고 있는 타히티의 이브라고 주장하기도 한다. 그러나 긴 머리 외에는 이 인물이 여성임을 보여주는 지표가 없다. 오히려 이 인물의 가슴은 남성처럼 보이게 한다.<sup>41)</sup> 이 인물의 옆에는 방금 딴 듯한 사과를 먹는 여자 아이와 고양이 두 마리가 있다.<sup>42)</sup>

화면 왼편 상단에는 달의 여신 히나(Hina)가 있다.<sup>43)</sup> 그리고 그 아래에는 무릎을 가슴으

38) Paul Gauguin, 『폴 고갱, 슬픈 열대』, 223-227.

39) 고갱은 자주 과거에 자신이 그렸던 이미지들을 사용하였다. 이 작품에서도 고갱은 자신이 이전에 사용했던 이미지와 그에 부과된 의미들을 동원하여 하나의 이야기를 들려주고자 하였다.

40) 서양미술에서 전통적으로 개는 여성의 변하지 않는 절개와 남편에 대한 충성심을 상징하기 위해서 사용되었다.

41) . David Sweetman, 『고갱, 타히티의 본능』, 343. 데이비드 스위트맨은 열매를 따려고 팔을 뻗은 사람은 남자를 의미한다고 보고 순수한 낙원이 타락되었다면 그것은 여성만의 책임이 아니라 남성에게도 책임이 있다는 것을 말하고자 하였다고 주장한다.

42) 서양미술에서 고양이는 번덕스러움과 흥물을 상징한다. 마네의 《올랭피아(Olympia)》는 타이탄(Titan)의 《우르비노의 비너스(Venus of Urbino)》, 고야(Goya)의 《벌거벗은 마야(Nude Maja)》를 패러디 한 것이다. 그는 이 그림에서 우르비노의 시녀를 흑인 하녀로, 강아지를 고양이로 대체 하여, 누드=여신이라는 전통에 익숙해져 있던 사람들의 기존관념을 깨고자 하였다.

로 끌어당기고 두 팔을 턱에 대고 있는 늙은 여인의 모습이 보인다. 이 늙은 여인은 고갱이 말한 바와 같이 죽음 앞에서 모든 걸 체념하고 운명에 맡긴 상태를 묘사한 것이다. 그 왼편 옆에 흰색 새 한 마리가 두 발로 도마뱀을 움켜잡고 있다. 아마도 이것은 다가올 죽음을 암시하는 것으로 보인다.

서순주는 이 작품이 고갱을 대표하는 작으로 고갱의 인생관, 세계관, 우주관을 엿볼 수 있을 뿐만 아니라 고갱의 예술을 이해하는 열쇠를 쥐고 있는 작품이라고 주장한다.

때문지 않은 인간의 삶터라고 꿈꾸며 찾아간 남 태평양의 타히티의 자연풍경을 배경으로 어린아이로부터 노인에게 이르는 12명의 인물을 등장시켜 생명의 기원과 삶의 의미와 죽음에 대한 이야기를 기술하는 이 거대한 작품을 통해 고갱은 무엇을 말하려고 했던 것일까? 에덴 동산에서 추방되면서부터 인간에게 굴레처럼 씌워진 원죄에 대한 반복적인 물음일까? 길고 험난한 인생의 고행 길에서 찾아가고 싶은 어딘가에 존재할지 모르는 낙원에 대한 꿈일까? 그러나 그가 던진 세 가지의 물음에 대한 답은 그림 속에 없다. 그저 물음만 할 뿐이다. 병들과 가난하고 정신적 고통마저 극심했던 고갱이 인간의 존재성에 대한 근원적 물음을 회화 공간을 통해 표현한 것이 이 작품의 본질이다.<sup>44)</sup>

과연 고갱이 자신의 작품을 통해서 말하고자 했던 바는 무엇일까? 아이러니컬하게도 전시 커미셔너는 고갱이 이 작품을 통해서 무엇을 말하는지 알 수 없다고 말하고 있다. 고갱이 묻고자 했던 인간 존재성에 대한 물음은 무엇인가? 이 질문에 대한 대답은 결국 고갱 자신의 작품 속에서 찾아야 할 것이다.

고갱이 《우리는 어디서 왔는가? 우리는 무엇인가? 우리는 어디로 가는가?》를 통하여 무엇을 말하고자 하였을까? 고갱이 몽프레에게 보낸 편지에서 자신의 그림을 이야기 할 때 오른쪽으로부터 왼편으로 설명하고 있다. 즉 이 그림은 왼편에서 오른쪽으로 글을 읽은 서구인들의 시각과 달리 동양적인 시각으로 이야기를 오른쪽에서 시작해 왼편에서 끝을 맺는다. 화면 오른쪽에 있는 아이의 탄생과 실락원 모티브를 통하여 고갱은 우리는 어디서 왔는가라는 질문에 대한 자신의 대답을 주고 있는 것 같다. 그것은 버림받음과 고독이다. 버림받음과 고독은 고갱이 평생 동안 가지고 있었던 감정이었다. 몰라르에게 보낸 편지에서 고갱은 이렇게 말했다.

어린 시절부터 불행은 늘 나를 따라다녔습니다. 행운은 한 번도 저를 찾아온 적이 없고 기쁨 같은 것도 느껴본 적이 없습니다. 운명은 항상 내게 적대적이었지요…… 신이여 당신이 정말 존재한다면 저는 당신의 부당함과 심술궂음을 고발하려 합니다……덕성, 노동, 용기, 지혜가 다 무슨 소용이란 말입니까. 죄악만이 이성적이고 논리적일 뿐입니다. 이제 제 생명의 기운은 점점 사그라들고 분노는 저를 자극하지 못합니다. 그리고 체념과 함께 저는 생각합니다. 아! 진저리처지는 불멸의 긴 밤이여.<sup>45)</sup>

이 편지는 고갱이 1897년 4월 아내 메테(Mette)로부터 자신이 가장 사랑하던 딸 알린이 폐렴으로 사망했다는 소식을 들은 이후에 쓴 것이다. 이 시기 고갱의 삶은 그 어느 때보다도 힘들었다. 고독과 경제적인 어려움 그리고 그의 지병이었던 결막염의 악화가 고갱을 괴롭혔다. 설상 가상으로 그에게 들려진 알린의 죽음은 그를 깊은 절망에 빠지게 하였다.

고갱이 자신의 글에서 이야기 하는 것처럼 이 그림은 자살을 결심하고 난 후에 자신의 인생을 마무리 하기 위해서 그린 것이다. 고갱은 이 작품을 통해서 말하는 인간존재에 대

43) 세계를 창조한 신 타로아의 상대가 되는 여신. 달의 여신이라 불리어 지기도 한다. 참고. Paul Gauguin, 『폴 고갱, 슬픈 열대』, 155.

44) 서순주, “낙원을 그린화가, 고갱”, 18.

45) Paul Gauguin, 『폴 고갱, 슬픈 열대』, 222.

해서 무엇을 말하려 했을까? 그것은 앞에서 말한 버림 받음이다. 고갱의 삶은 그가 말한 바와 같이 고독과 좌절의 연속이었다. 그의 아버지 클로비스 고갱은 고갱이 한 살 되던 해에 정치적인 이유와 경제적인 어려움으로 인해 망명을 선택하여 페루로 떠나지만 배 안에서 심장마비로 사망한다. 어린 시절부터 고갱은 아버지의 부재를 겪으며 살아야 했다. 설상가상으로 프랑스인이었지만 페루에서 어린 시절을 보냈기에 프랑스어를 제대로 구사하지 못했다. 그러한 이유로 어린 고갱은 프랑스에 돌아와서 적응하는데 상당한 노력이 필요했다. 주식중개인을 그만두고 전업화가로서의 길을 걸었지만 사람들의 인정을 받지 못했다. 아마도 오른쪽에 있는 아이와 실락원 모티브는 그러한 고갱의 험난한 인생여정을 대변하는 것 같다.

중양에 있는 금단의 열매를 따먹는 모티브는 고갱의 갈망을 표현한 것이다. 그는 선악과라는 모티브를 통해 서구가 추구하려 하였던 형이상학적 본질과 금단의 열매가 암시하는 바와 같이 그것이 결국 실패로 돌아갈 수 밖에 없다는 것을 표현하고자 한 것 같다. 1890년 6월 베르나르에게 보낸 편지에서 고갱은 이미 서양은 노쇠하였다고 말하였다. 그리고 동양적인 모든 것에서 무너져 가는 서양을 대체할 수 있는 가치를 발견할 수 있다고 말하고 있다.<sup>46)</sup> 동양의 사상에 대한 고갱의 관심은 1898-99년에 그가 제작한 목각 《부처》에서도 잘 나타난다. 고갱이 타히티로 간 이유가운데 하나도 노쇠한 서양이 아닌 원시종교에서 그 대안을 찾으려 하였기 때문일 것이다. 그는 타히티의 단순하고 원시적인 삶에서 서구 사회에서 이미 잃어버렸던 낙원을 찾을 수 있으리라고 생각했다.

화면 중양에 두 팔을 벌린 인물을 기준으로 좌우가 나뉘어 지는데 오른쪽이 성경적인 모티브 혹은 이미지를 사용했다면 왼쪽은 타히티(Thiti) 혹은 동양종교의 이미지 혹은 모티브를 사용한 것으로 보인다. 좌측 상단에 등장하는 사후의 신 하나는 고갱의 작품에 반복적으로 등장하는 주제이다. 다른 민족과 마찬가지로 마오리인들도 달이 차고 기울 듯 죽음과 환생을 거듭하는 끝없는 생명의 주기를 믿었다. 고갱은 화면 왼쪽에 달이 여신 히나를 배치함으로써 서구세계에서 찾지 못했던 대안을 동양적인 혹은 원시적인 삶에서 찾고자 하였음을 나타내고자 하였다. 고갱이 몽프레에게 보낸 서신에서 이 작품을 복음서에 비교할만한 주제라고 말한 것을 보면 이 작품이 단지 죽음만을 이야기 하고자 함은 아닌 것 같다. 화면 왼쪽에 배치한 그림은 바로 《우리는 어디로 가는가?》라는 질문에 대한 고갱의 대답이라고 볼 수 있다.

《우리는 어디서 왔는가? 우리는 무엇인가? 우리는 어디로 가는가?》는 고갱이 1889-1990년 사이에 그린 자신을 그리스도와 동일시한 자화상과 같은 맥락에서 보아야 한다. 고갱은 서구인들에게 익숙한 실락원이라는 모티브를 가지고 인간실존에 관한, 좀 더 구체적으로 이야기 하자면 자신의 삶의 실존을 이야기 하고 있는 것이다. 고갱이 말하는 인간의 실존이란 버려짐, 버려짐을 극복하려는 인간의 처절한 몸부림 그리고 모든 것을 체념한 채 운명에 자신을 맡길 수 밖에 없는 인간의 한계이다.

#### 4. 맺는 말

고갱이 활동했던 시대의 화가들은 주로 종교적인 주제보다는 자연 속에서 작품에 대한 영감을 받았다. 인상주의의 영향을 받았던 초기에는 고갱 역시 자연을 주제로 그림을 그렸다. 그러나 퐁트아방(Pont-Aven)에 머무르는 동안 고갱은 상징주의와 종합주의를 표방하면

46) Paul Gauguin, 『폴 고갱, 슬픈 열대』, 117-121.

서 종교적인 상징이나 주제들을 자신의 작품에 자주 사용하였다. 특별히 1888년 고갱의 대표적이라고 불리어지는 《설교후의 환상, 1888》, 《황색 그리스도, 1888》, 《황색 그리스도가 있는 자화상, 1888》과 같은 작품 들은 기독교적인 이미지를 주제로 그린 것이다. 이러한 이유로 일부 비평가들은 고갱의 작품이 종교적 혹은 기독교적이라고 이야기 하기도 한다.

그러나 위에서 살펴본 바와 같이 고갱의 작품 속에서 기독교적인 이미지가 사용되었다고 해서 그러한 작품들이 부셔나 웬디 수녀의 주장과 같이 종교적인 의미를 갖는다고 볼 수 없다는 결론에 도달하게 된다. 고갱은 서구에 익숙한 종교적인 이미지를 통하여 화가의 길을 걸어가는 자신의 삶을 표현하고자 하였다. 《황색 그리스도》, 《황색 그리스도가 있는 자화상》에서 볼 수 있는 것처럼 고갱은 그리스도의 죽음을 기독교적인 시각에서 본 것이 아니라 자신의 현실에 대한 의지를 투영하여 보았다. 고갱이 자신의 작품 《감람산의 그리스도》를 설명하면서 그림 속에 있는 그리스도의 모습은 자신의 초상화라고 말한 데서 엿볼 수 있는 것처럼, 고갱은 그리스도의 이미지를 문학적으로 해석하여 자신의 내면과 결합시켰다. 그에게 있어서 그리스도 이미지는 사람들에게 인정받지 못하는 그림에도 불구하고 예술가로서의 길을 가겠다는 자신의 결연한 의지를 드러내는데 적합한 것이었다.

고갱의 《우리는 어디서 왔는가? 우리는 무엇인가? 우리는 어디로 가는가?》 역시 이러한 고갱의 상징적인 접근들이 투영된 작품이다. 고갱의 삶에는 그가 인식하던 인식하지 못하던 신을 떠난 인간이라는 모더니즘의 인간상이 반영되어 있다. 시편기자가 말한 “뿔방이 내 마음을 상하여 근심이 충만하니 궁홀히 여길 자를 바라나 없고, 안위할 자를 바라나 찾지 못하였나이다.”<sup>47)</sup>라는 고백은 오늘 우리가 살아가는 이 세상의 모습을 잘 보여주고 있다. 고갱은 예술가로서의 인정을 통해서 때론 성(sex)을 통해서 소외와 고독을 해결하려고 했다. 그러나 그가 내린 결론은 《우리는 어디서 왔는가? 우리는 무엇인가? 우리는 어디로 가는가?》에서 볼 수 있는 것처럼 우리가 얻을 수 있는 것은 단지 운명에 자신을 맡기는 것이었다. 예수께서 수가성 야곱의 우물에서 물을 길던 여인에게 “지금까지 네가 추구해온 것들이 일시적으로 너를 만족 시켰을지는 모르지만 너에게 지속한 만족과 행복을 줄 수 없다. 그러나 내가 네게 주는 물은 네게 지금까지 추구하던 것과 달라서 이 물을 먹는 사람은 영원히 목마르지 않는다.”고 하신 것처럼 인간은 오직 하나님으로부터 참된 만족을 얻을 수 있다. 그러나 고갱은 하나님을 떠나 다른 것에서 만족을 찾으려 했다. 그리고 결국 그가 찾고자 한 것은 얻지 못한 채 고독하게 세상을 떠나고 말았다.

---

47) 시편 69:20

## 참고문헌

- Beckett W. (1997), *Sister Wendy's Story of Painting*. London: Kindersley.
- Buser T. (2007). "Gauguin's Religion," *Art Journal* vol.27 (Summer), 375..
- Cachin F. (1992). *Gauguin, The Quest for Paradise*. New York: Harry N. Abrams.
- Collins B (2001). *Van Gogh vs Paul Gauguin*. 이은희 역 (2005) 『반 고흐 vs. 폴 고평』. 서울: 다빈치.
- Crepaldi G. (1999), 하지은 역 (2003). 『고갱, 원시를 향한 순수한 열망』. 서울: 마로니에북스.
- Eisenman S. F (1999). *Gauguin's Skirt*. 정연심 역 (2004) 『고갱의 스커트』. 서울: 시공사.
- Eva Heller, *Wie Farben auf Gefühl und Verstand wirken*. 이영희 역 (2000) 『색의 유혹』. 서울: 예담, 2000.
- Jaworska W. (1972). *Gauguin and the Pont-Aven School*. London: Themes a Hudson.
- Lemonedes H. and B. Thomson (2009). Paul Gauguin: *The Breakthrough into Modernity*. Cleveland: The Cleveland Museum of Art.
- Marchiori G. (1978). *Gauguin*. New York: Grosset & Dunlap Inc.
- Matthew N. M. (2001). *Paul Gauguin*. New Haven: Yale University Press.
- Morice C. (1919). *Gauguin*. Paris: H. Floury.
- Pollock G. (1992). *Avant-Garde Gambits: 1888-1893*. 전영백 역 (1997). 『고갱이 타히티로 간 숨은 이유』. 서울: 조형교육.
- Rewald J. (1978). *Postimpressionism: from Van Gogh to Gauguin*. New York: House of Modern Art.
- Sutton D. (1949). "The Paul Gauguin Exhibition", *The Burlington Magazine* (Number 559 - Volume 91), 284.
- Sweetman D. (1995). Paul Gauguin: A Complete Life. 한기찬 역 (2003). 『고갱, 타히티의 관능』. 서울: 한길아트.
- Wolters A. (1985). *Creation Regained*. Gand Rapids, Michigan: Eerdmans.
- Wright A. and C. Brown (2010). *Gauguin's Paradise Remembered: The Noa Noa Prints*. New Haven: Yale University Press.
- 김광우, 『성난 고평과 슬픈 고흐』 (서울: 예술문화, 2005).
- 장재구 편, 『Gauguin』 (서울: 도서출판 에이엔에이, 2013)

### 인터넷 자료 및 신문 기사

<http://www.newadvent.org/cathen/11477b.htm>(검색일 2013. 9.16)

<http://www.newadvent.org/cathen/11477b.htm>(검색일 2013. 9.20)

## 폴 고갱의 기독교적 이미지 사용에 대한 연구:

라영환 교수 (충신대학교)

본 논문의 목적은 폴 고갱(Paul Gauguin)이 자신의 작품 속에서 기독교적인 이미지를 어떻게 사용했는가를 살펴보는데 있다. 고갱이 활동했던 시대의 화가들은 주로 종교적인 주제보다는 자연 속에서 작품에 대한 영감을 받았다. 인상주의의 영향을 받았던 초기에는 고갱 역시 자연을 주제로 그림을 그렸다. 그러나 퐁트아방(Pont-Aven)에 머무르는 동안 고갱은 상징주의와 종합주의를 표방하면서 종교적인 상징이나 주제들을 자신의 작품에 자주 사용하였다. 특별히 1888년 고갱의 대표적이라고 불리어지는 《설교후의 환상, 1888》, 《황색 그리스도, 1888》, 《황색 그리스도가 있는 자화상, 1888》과 같은 작품들을 보면 대부분 기독교적인 이미지를 사용한 것이다. 고갱이 이렇게 그의 작품 속에서 그 시대에 흔치 않았던 기독교적인 이미지나 주제를 자주 사용하는 이유가 무엇일까?

비평가들 가운데 일부는 고갱이 기독교적인 이미지를 자신의 작품에 자주 사용한 것을 예로 들면서 고갱의 작품을 종교화로 보기도 한다. 고갱이 활동했던 19세기에는 종교적인 그림을 그리는 화가들이 그 이전 세기와 비교하여 볼 때 상당히 적었다. 이에 반해 고갱은 그 시기 다른 어떤 화가들보다 기독교적인 이미지를 많이 그렸다. 이러한 특징을 보고서 고갱의 작품 안에는 기독교적인 세계관이 담겨 있다고 주장하는 이들이 있다. 토마스 부서(Thomas Buser)가 그 대표적인 경우인데 그는 고갱이 개인적인 삶에 있어서는 크리스천의 입장에서 보았을 때 논란이 많겠지만 ‘영적인 사람(a spiritual man)’이라고 주장하였다. 브래들리 콜린스(Bradley Collins) 역시 고갱이 오를레앙(Orléans)에 있는 생메스맹 신학교 부속 가톨릭학교에서 5년간 수학한 것을 예로 들면서 가톨릭 신앙이 고갱의 세계관을 형성하는데 영향을 끼쳤다고 본다. 웬디(Sister Wendy Beckett) 또한 고갱의 《설교후의 환상》을 고갱의 내적 체험에 대한 묘사라고 보았다. 그녀는 고갱이 야곱의 씨름을 통해 자신 안에 있는 선과 악의 갈등을 묘사하는 것이라고 주장한다.

이들의 지적과 같이 고갱은 그가 활동했던 시대의 다른 화가들에 비해 종교적인 이미지들을 자주 사용하였다. 19세기의 화가들은 이전 세기와 달리 종교적인 주제보다는 자연 속에서 작품에 대한 영감을 받았다. 인상주의의 영향을 받았던 초기에는 고갱 역시 자연을 주제로 그림을 그렸다. 그러나 브르타뉴지방에 머무르는 기간 동안 고갱은 기독교적인 이미지를 자신의 작품 주제로 자주 선택을 하였다. 특별히 1888년 고갱의 대표적이라고 불리어지는 《설교후의 환상, 1888》, 《황색 그리스도, 1888》, 《황색 그리스도가 있는 자화상, 1888》과 같은 작품 들은 기독교적인 이미지를 주제로 그린 것이다.

하지만 이러한 주장들은 고갱의 삶의 여정과 작품들을 통해 보았을 때 동의하기가 어렵다. 브랜드(Hilary Brand)와 아드리엔느 채플린(Adrienne Chaplin)가 지적한 바와 같이 기독교적 이미지를 사용하면서도 비 기독교적이거나 반 기독교적일 수도 있다. 또 반면에 비 기독교적인 이미지를 사용하면서도 기독교적인 메시지를 담아낼 수 있다. 따라서 고갱이 단지 기독교적인 이미지를 사용했기 때문에 고갱의 그림이 종교적이라고 보는 데는 상당한 무리가 있어 보인다. 알버트 월터스(Albert Wolters)가 기독교 예술을 기독교 예술가들이



그림을 매개로 자신들의 신앙을 표현하는 것이라고 주장을 한 바와 같이, 만약 고갱의 작품이 종교화라는 것이 정당화 되려면 그의 작품 속에 신앙적인 메시지가 담겨있어야 한다. 하지만 고갱의 작품들에서는 그러한 메시지가 발견되지 않는다. 단지 종교적 이미지를 사용하여 자신의 정신적인 욕구를 표현하고자 할 뿐이다. 본 논문이 밝히고자 하는 것이 이것이다. 즉, 고갱이 비록 종교적인 이미지를 사용했지만 그것은 성경의 메시지를 전하기 보다는 오히려 화가로서의 좌절과 분노 그리고 그렇게 자신을 운명 지었던 하나님에 대한 거부 등을 표현하기 위함이었다.

고갱은 서구에 익숙한 종교적인 이미지를 통하여 화가의 길을 걸어가는 자신의 삶을 표현하고자 하였다. 《황색 그리스도》, 《황색 그리스도가 있는 자화상》에서 볼 수 있는 것처럼 고갱은 그리스도의 죽음을 기독교적인 시각에서 본 것이 아니라 자신의 현실에 대한 의지를 투영하여 보았다. 고갱이 자신의 작품 《감람산의 그리스도》를 설명하면서 그림 속에 있는 그리스도의 모습은 자신의 초상화라고 말한 데서 엿볼 수 있는 것처럼, 고갱은 그리스도의 이미지를 문학적으로 해석하여 자신의 내면과 결합시켰다. 그에게 있어서 그리스도 이미지는 사람들에게 인정받지 못하는 그림에도 불구하고 예술가로서의 길을 가겠다는 자신의 결연한 의지를 드러내는데 적합한 것이었다.

고갱의 《우리는 어디서 왔는가? 우리는 무엇인가? 우리는 어디로 가는가?》 역시 이러한 고갱의 상징적인 접근들이 투영된 작품이다. 고갱의 삶에는 그가 인식하던 인식하지 못하던 신을 떠난 인간이라는 모더니즘의 인간상이 반영되어 있다. 시편기자가 말한 “뿔방이 내 마음을 상하여 근심이 충만하니 궁홀히 여길 자를 바라나 없고, 안위할 자를 바라나 찾지 못하였나이다.”<sup>48)</sup> 라는 고백은 오늘 우리가 살아가는 이 세상의 모습을 잘 보여주고 있다. 고갱은 예술가로서의 인정을 통해서 때론 성(sex)을 통해서 소외와 고독을 해결하려고 했다. 그러나 그가 내린 결론은 《우리는 어디서 왔는가? 우리는 무엇인가? 우리는 어디로 가는가?》에서 볼 수 있는 것처럼 우리가 얻을 수 있는 것은 단지 운명에 자신을 맡기는 것이었다. 예수께서 수가성 야곱의 우물에서 물을 길던 여인에게 “지금까지 내가 추구해온 것들이 일시적으로 너를 만족 시켰을지는 모르지만 너에게 지속적인 만족과 행복을 줄 수 없다. 그러나 내가 네게 주는 물은 네게 지금까지 추구하던 것과 달라서 이 물을 먹는 사람은 영원히 목마르지 않는다.”고 하신 것처럼 인간은 오직 하나님으로부터 참된 만족을 얻을 수 있다. 그러나 고갱은 하나님을 떠나 다른 것에서 만족을 찾으려 했다. 그리고 결국 그가 찾고자 한 것은 얻지 못한 채 고독하게 세상을 떠나고 말았다.

---

48) 시편 69:20

## An examination of Paul Gauguin's use of Biblical imagery

Rev. Dr. Young Hwan Ra

Without doubt, Gauguin has had a great impact on modern art. Having become a professional artist at the late age of 35, he is regarded as one of the pioneers of modern art. At the end of the 19th Century, Impressionism was the dominant force in art. They emphasized the objectivity of art rather than its subjectivity, believing that the purpose of the artist was to represent nature as it appears to the eye. In contrast, Gauguin believed that the essence of art was not to simply represent nature objectively but rather to express one's subjective interpretation of nature. Gauguin's philosophy and his resulting work inspired others to follow in his footsteps.

Gauguin's work also stirred great debate. Some hailed him as a pioneer. Others, such as Griselda Pollock criticized his art as being colonialist and chauvinistic. Charles Morice pointed out the hypocrisy of the middle-class and the sexual debauchery of the European man that was presented in Gauguin's work.

Some critics consider Gauguin's work as being religious paintings due to his frequent use of religious imagery. In Gauguin's time, the use of religious imagery in art was very rare. Seeing this, Thomas Buser argued that Gauguin, despite the fact that he had great moral problems in his life, was a spiritual man. Similarly, Bradley Collins points to Gauguin's teenage education at a Catholic school and argues that it had a significant influence in his art. Sister Wendy Beckett views Gauguin's 'Vision After the Sermon' as an expression of his experience of religion.

However, I do not completely agree with such interpretations of Gauguin's work. The fact that someone uses religious imagery does not mean that his painting is a religious painting. It is indeed also possible to use non-religious imagery in order to convey a religious message. Therefore, it is a stretch to say that Gauguin's work is religious merely because he uses religious imagery. There is a lack of a religious message in his work. Rather, Gauguin uses religious imagery simply to express his anger and despair at his unappreciated art.