

예술과 복음: 반 고흐의 풍경화에 대한 연구*

Art and the Gospel: A study on Vincent van Gogh's Landscape Paintings

라영환 (Young Hwan Ra)**

ABSTRACT

The purpose of this paper is to examine the works of Vincent van Gogh from the perspective of the gospel of Jesus Christ. Van Gogh created over 2,000 paintings over the period of a decade from 1880 to 1890, a large number of which were landscapes. Van Gogh's landscape paintings are less well known to the public compared to that of the laborers, self-portraits and other portraits. The focus of Van Gogh's work from 1880, when Van Gogh first stepped down the painter's path, were the laborers and the landscape. One interesting fact about van Gogh's landscapes paintings are that the majority of his landscapes were not of sceneries that would be traditionally considered "beautiful". Rather, he painted things like bushes, tree roots, sand dunes, weeds and woody groves. Why did he choose to capture such landscapes on canvas? Van Gogh's landscape paintings should be viewed from the same perspective as Van Gogh's paintings of the poor. Just as Christ looked at the world through eyes of compassion, Van Gogh did the same with nature. This noteworthy characteristic of Van Gogh's landscape paintings is closely linked to his religious background of Dutch Reformed faith. As will be discussed in this paper, the uniqueness of Van Gogh's landscape painting stands on the tradition of Dutch art in the 17th century. More fundamentally, it is to be found in the Christian Gospel, which was the foundation of Dutch art in the 17th century, and Van Gogh's own religious background.

Key words: van Gogh, the landscape paintings, the gospel, Christian worldview, Dutch paintings

* 2020년 01월 28일 접수, 02월 15일 최종수정, 02월 18일 게재확정

** 충신대학교(Chongshin University), 신학과 교수, 서울시 동작구 사당로 143, yhr1988@hanmail.net

1. 서론

본 논문의 목적은 예수 그리스도의 생명의 복음이라는 관점에 빈센트 반 고흐(Vincent van Gogh, 1853 - 1890)의 풍경화를 살펴보는 데 있다.¹ 반 고흐는 1880년부터 그가 사망하던 1890년까지 10년간 2,000여 점이 넘는 그림을 그렸다. 그 가운데 반 이상이 풍경화였다. 반 고흐는 1880년 화가의 길을 걷기 시작한 이후로 자신이 살던 지역의 풍경을 지속적으로 그렸다. 파리에 거주할 때에도 도시의 풍경을 화폭에 담았던 인상주의자들과 달리 도시의 정원이나 파리 외곽의 전원 풍경을 화폭에 담았다. 1884년 3월 13일 안톤 라파르드(Anthon van Rappard)에게 보낸 편지에서 겨울에 그린 자신의 정원 스케치를 보여주면서 이 정원이 나를 꿈꾸게 한다고 말했다(van Gogh, 2000c: 399). 그의 말처럼 자연은 반 고흐에게 영감의 원천이었다.

흥미로운 것은 반 고흐의 자연에 대한 이러한 관심과 작품들의 양에도 불구하고 그의 풍경화에 관한 연구가 많이 이루어지지 않았다는 것이다(Heinich, 2006:76-81).² 반 고흐의 풍경화를 처음으로 주목한 학자는 랄프 스키(Ralph Skea)이다. 랄프 스키는 반 고흐가 그린 풍경화들을 주목하면서 풍경화에 대한 반 고흐의 관심은 범신론에서 비롯되었다고 주장하였다. “[반 고흐의] 신앙심은 여전히 깊었다. 이런 감정 때문에 자연을 주제로 한 작품들의 바탕인 범신론에 가까운 사상을 가졌을 것이다(Skes, 2014:29).” 반 고흐의 종교적인 감성이 그를 범신론적인 풍경화를 그리게 했다는 랄프 스키의 주장은 상당히 문제가 있어 보인다.

반 고흐는 1853년 3월 30일 네덜란드의 준데르트(Zundert)에서 태어났다. 그의 아버지는 네덜란드 개혁파 목사였다(Neif도, 2011:23). 반 고흐의 삶에 있어서 그의 신앙적인 배경이 되는 네덜란드 개혁파 신앙³ 그가 화가의 길을 걷게된 이후에도 지속적으로 영향을 미쳤다(라영환, 2020:51-74; 서성록, 2013:7-13; 안재경, 2014:31-74).⁴ 만약 랄프 스키의 주장대로 반 고흐의 풍경화에 나타난 범신론적인 특징들이 그의 신앙심과 관련되었다면 프로테스탄티즘과 범신론 사이의 연관성이 있어야 하는데 둘 사이

1) 빈센트 반 고흐는 빈센트라 부르는 것이 유럽의 전통에 맞다. 하지만 그의 집안에 여러 명의 빈센트가 있어서 본 논문에는 이들을 구별하기 위해 화가 빈센트 반 고흐만 반 고흐가 칭하고 나머지는 그들의 이름(Christian name or given name)을 사용한다. 빈센트 반 고흐를 빈센트라 하지 않고 반 고흐라고 부르는 것은, 화가 빈센트 반 고흐가 자신의 작품에 빈센트라 사인했음에도 불구하고 사람들이 그의 작품을 “빈센트의 ~라”하지 않고 “반 고흐의 ~”라고 부르는 전통에도 부합한다.

2) 나탈리 에니히(Nathalie Heinich)는 반 고흐에 관한 연구들은 대부분 반 고흐의 작품보다는 그의 비극적인 개인적인 삶에 초점을 맞추었다면서, 작품이 아닌 인간 반 고흐에 대한 지나친 관심으로 인해 반 고흐의 작품 속에 담긴 의미들이 덜 드러남을 지적하였다.

3) 이후 프로테스탄티즘이라고 한다.

4) 라영환은 “반 고흐의 예술과 소명에 관한 연구”에서 반 고흐의 작품을 프로테스탄티즘(Protestantism)과 연결해 해석하였다. 서성록 역시 “감자 먹는 사람들 연구”에서 반 고흐의 작품을 그의 신앙적인 배경이 되었던 프로테스탄티즘이라는 관점에서 해석하였다. 안재경은 반 고흐가 광부들의 모습을 화폭에 담은 것을 반 고흐가 화가로서 고난에 동참하는 방식이었고 그것은 또한 기독교 복음의 발현이었다고 보았다.

의 연관성을 찾기가 어렵다. 흥미로운 것은 이러한 담대한 주장에도 불구하고 랄프 스키는 그의 글 어디에서도 반 고흐의 풍경화가 어떤 면에서 범신론과 연결되는지 제시하지 않았다는 것이다. 본 연구에서 다루어지겠지만 반 고흐의 풍경화는 범신론이 아니라 그의 신앙적 배경이었던 프로테스탄티즘과 연결해야 제대로 이해할 수 있다.

반 고흐의 풍경화는 클로드 로랭(Claude Lorrain, 1600-1682)의 고전주의 풍경화나, 테오도르 루소(Étienne Pierre Théodore Rousseau, 1812-1867), 밀레(Jean-François Millet, 1814-1875)와 같은 바르비종 유파(Barbizon School)의 풍경화와도 달랐다. 심지어 그와 동시대에 활동했던 모네(Claude Monet, 1840-1926)나 르누아르(Pierre-Auguste Renoir, 1841-1919), 카유보트(Gustave Caillebotte, 1848-1894)와 같은 인상주의 화가들과도 달랐다. 나아가 반 고흐의 풍경화는 아를에서 함께 작품 활동을 한 고갱(Paul Gauguin, 1848-1903)의 풍경화와도 달랐다. 반 고흐의 풍경화는 확실히 이들과 구별된 반 고흐만의 특징들이 있었다. 반 고흐의 풍경화에는 클로드 로랭의 풍경화에서 나타나는 자연의 숭고한 아름다움이 나타나지 않는다. 클로드 로랭은 자연의 숭고한 아름다움에 주목했다. 클로드 로랭 이후 화가들은 자연의 숭고한 아름다움을 화폭에 담고자 하였다(Gombrich, 2003:397). 반 고흐의 풍경화는 루소와 밀레의 풍경화에서 흔히 볼 수 있는 자연의 평온함이나 아름다움이 덜 드러난다. 나아가 반 고흐의 풍경화에는 그와 동시대에 활동했던 인상주의자들의 작품에 흔히 등장하는 파리의 풍경도 거의 보이지 않는다.

반 고흐의 풍경화의 특징은 색채나 기법이 아닌 소재에 있었다. 그는 스쳐 지나가면 보이지 않을 풍경들을 화폭에 담았다. 그는 덩불, 나무뿌리, 모래언덕, 잡초, 숲속의 잡목과 같은 것들을 화폭에 담았다. 반 고흐가 그린 풍경화들은 대부분 아름다움과 거리가 먼 것들이었다. 그가 이렇게 무엇인가 결핍된 그리고 관심을 가지지 않으면 눈에 띄지 않을 풍경들을 화폭에 담은 이유가 무엇일까? 반 고흐의 풍경화에 나타나는 이러한 특성은 그의 신앙적인 배경이 되었던 네덜란드 개혁파 신앙과 밀접하게 연결되어 있다.⁵ 본 연구에서 밝혀지겠지만 반 고흐의 풍경화는 예수 그리스도의 생명의 복음을 전한다는 그의 소명이라는 관점에서 바라보아야 한다.

5) 반 고흐의 할아버지 빈센트(Vincent van Gogh, 1789-1874)는 라이든 대학(Leiden University)에서 신학을 공부하였다. 그는 라틴어 성적이 뛰어나 졸업식 때 상을 받기도 하였다. 할아버지 빈센트는 브레다(Breda) 지역에서 설교자로 잘 알려져 있었다. 그에게는 11명의 자녀(6남 5녀)가 있었는데 반 고흐의 아버지 도루스(Theodorus van Gogh, 1822-1885)는 할아버지의 뒤를 이어 목회자가 되었다. 도루스가 사역했던 곳은 북부 브라반트(North Brabant) 지역의 준데르트(Zundert), 에텐(Etten) 그리고 누에넨(Nunen)과 같은 작은 촌락 지역이었다. 도루스는 비록 빈센트와 같이 유창한 설교자는 아니었지만, 지역주민들에게 존경을 받는 목회자였다. 반 고흐의 가계(家系)에 대해서는 Thames & Hudson에서 출판한 *The Complete Letters of Vincent van Gogh*를 참고했다. 반 고흐의 편지 모음집 서문에는 테오의 아내였던(Theo van Gogh, 1857-1891) 요한나 반 고흐-봉허(Johanna van Gogh-Bonger, 1862-1925)가 쓴 '반 고흐에 대한 기억들(Memories of Vincent Van Gogh)'가 있다. 반 고흐의 죽보에 관한 내용은 요한나의 기억을 근거로 하였다. Vincent van Gogh, *The Complete Letters of Vincent van Gogh* (London: Thames & Hudson, 1999), Xv-Lii.

2. 반 고흐와 17세기 네덜란드 그림

1869년 여름 반 고흐는 16세의 나이로 헤이그(The Hague)에 있는 그림 전문점 구필(Goupil & Cie)에 수습사원으로 취직했다. 숙부 빈센트(Vincent)가 구필의 공동소유자였다(Naifh, 2011:67). 반 고흐와 테오는 숙부 빈센트를 ‘센트 삼촌(Uncle Cent)’이라고 불렀다. 센트는 헤이그에 화랑을 가지고 있었는데, 1858년 파리에 근거를 둔 구필과 합병을 하였다.⁶ 1829년 프랑스 파리에서 설립된 구필은 판화와 복제 미술품을 전문적으로 취급하던 곳으로, 날로 번창하여 런던, 브뤼셀, 베를린, 헤이그, 뉴욕에 지점이 있었고, 파리에만 지점이 세 곳이나 있었다. 초기에는 판화와 복제 그림을 취급하였다가 사업이 확장됨에 따라 그림을 사고파는 화랑으로 발전했다(Walther, 2015:19-20). 비록 창고에서 액자들을 배송하기 위해 포장하는 일과 그림을 매장에 진열하는 것을 돕는 것이었지만 반 고흐는 구필에서 일하는 것에 대한 자부심이 높았다(Meedendorp: 2015:27). 어릴적부터 책을 가까이했던 그는 미술 서적을 통해 그림에 관한 지식을 습득했다.⁷ 구필 헤이그 지점에서 일하는 동안 반 고흐는 테오풀 토레-뷔르제르(Théophile Thoré-Bürger:1807-1869의) 『네덜란드의 미술관들(Les Musées de la Hollande)』을 즐겨 읽었다(Van Gogh, 2000a:18). 뷔르제르는 프랑스 예술 비평가이며 저널리스트로 1848년 혁명에 적극적으로 가담하였다. 그는 혁명을 지지하는 『진정한 공화국(La Vraie République)』이라는 신문을 발간하였지만 폐간당하고, 망명길에 오른다. 네덜란드에서 지내는 동안 17세기 네덜란드 황금기의 미술 작품이 강조하는 일상성에 매료된다. 뷔르제르는 17세기 네덜란드 예술에 반영된 민주적인 특징들이 가톨릭과 군주제를 무너트릴 수 있는 종교적이고 사회적인 힘을 반영한다고 믿었다. 반 고흐는 네덜란드 작품에 대한 뷔르제르의 해석이 매우 좋았다(Van Gogh, 2000a:16-18).⁸ 반 고흐는 시간이 날 때마다 마우리츠후이스(Mauritshuis) 미술관을 방문하여 17세기 네덜란드 황금시대의 미술 작품들을 감상하였다.

6) Naifh, Steven. Van Gogh: The Life, 67. 지분은 구필이 40%, 숙부 센트가 30%, 그리고 다른 파트너인 레옹 부소가 30%를 소유했다. cf. Meedendorp, Teio. The Vincent Van Gogh Atlas, 27.

7) 당시 화상은 단지 그림만 중개하는 것이 아니었다. 직접 그림을 수집하기도 하고 또 가능성이 있는 작가들을 발굴해서 지원하는 등 그림과 화가에 대한 전반적인 일을 다뤘다. 반 고흐와 테오는 둘 다 화상으로 인정받았고 그림에 상당한 안목이 있었다. 반 고흐는 화가가 되기 전부터 자주 전시회를 다니며 그림을 보았고, 미술사에 대한 해박한 지식을 지니고 있었다. 그의 편지를 읽어 보면 반 고흐는 렘브란트(Rembrandt)와 터너(William Turner), 컨스터블 같은 화가뿐만 아니라 루소, 코로(Jean-Baptist-Camille Corot), 밀레, 도비니(Charles-Francois Daubigny), 디아즈(Virgile Diaz de la Pena)와 같은 바로비종파 화가들에 대한 상당한 식견을 가지고 있었음을 본다. 반 고흐가 첫 번째 설교를 할 때 보우턴(George Boughton)의 그림을 인용한 사실에서 우리는 반 고흐에게 그림이 얼마나 익숙했는지를 엿볼 수 있다. 특별히 밀레는 바로비종파 화가들의 작품을 좋아했는데 이것은 훗날 반 고흐의 화풍에 상당한 영향을 끼친다. 반 고흐는 기회가 주어지는 대로 자신이 보고 느낀 것을 그렸다. 어린 시절에도 데생을 즐겼고, 랩스케이프와 런던에서 아이들을 가르칠 때 그리고 보리나주에서 사역할 때도 틈만 나면 붓을 들었다. 반 고흐가 훗날 화가가 된 것은 어쩌면 이러한 경험이 합쳐진 결과일 수도 있다 (Van Gogh, 2000a:1-91).

8) 반 고흐가 보기에 예술에 대한 뷔르제르의 견해는 항상 옳았다. 그는 테오가 구필 화랑의 헤이그 지점에 취직했을 때 뷔르제르의 『네덜란드의 미술관들』을 탐독할 것을 권하였다.

17세기 네덜란드 미술의 가장 커다란 특징은 풍경화와 풍속화의 등장이었다.⁹ 17세기에 종교개혁 진영과 가톨릭 진영에서 제작된 그림들을 비교해 보면 화풍과 소재 그리고 주제에 있어서 뚜렷한 차이를 엿볼 수 있다. 가톨릭의 영향을 받았던 플랑드르 화가들은 종교적인 이미지에 대해 소극적이었던 네덜란드 화가들과 달리 그리스도와 성자들의 생애에 대한 주제들을 극적으로 과장되게 묘사하였다. 이러한 그림들은 보는 이들에게 종교적인 경외감을 불러일으키기 위해서 제작되었다. 당시 유럽에서는 종교화와 신화화 그리고 역사화를 그리는 것이 화가가 할 수 있는 가장 이상적인 일이라고 여겨졌다. 하지만 네덜란드에서는 그러한 그림을 그리기가 쉽지 않았다. 그림을 제작하는 데 드는 비용도 만만치 않았고 또 이러한 작업을 후원할 후원자들도 역시 많지 않았기 때문이다. 이 시기 화가들은 후견인의 주문으로 그림을 그렸던 이전 시대와 달리 직접 자신들이 제작한 그림을 가지고 거리로 나가야 했다. 이러한 변화 속에서 네덜란드 화가들은 ‘일상성’에서 그 대답을 찾았다(Prak, 2007:240).

화가들은 자신들 주위에 일어나는 일상적인 이야기들을 화폭에 담기 시작했다. 이러한 일상성의 강조는 네덜란드 예술 작품들에서 두드러지게 나타나는 주요한 특징이 되었다. 화가들은 자신들의 주변에서 일어나는 일들을 눈에 보이는 그대로 묘사하고자 하였다. 헨드릭 아베르캄프(Hendrick Avercamp, 1585-1634), 파울루스 포터(Paulus Potter, 1625-1654), 이삭 반 오스타데(Isack van Ostade, 1621-1649), 코넬리스 베하 (Cornelis Bega, 1631-1664), 피터르 데 호크(Pieter de Hooch, 1629-1684) 그리고 헨드릭 테르 부루헨(Hendrick ter Brugghen, 1588-1629)등과 같은 화가들은 일상성을 소재로 한 작품들을 주로 제작하였다. 이 시기 화가들이 주로 묘사한 일상이 일과 관계가 있다는 것은 상당히 중요한 의미가 있다. 이들이 바라본 일상은 하나님의 부르심의 현상이었다. 프로테스탄트들은 거룩한 것과 거룩하지 않은 것을 구별하는 중세 가톨릭의 이원론적인 세계관을 거부하고 자신들이 하는 모든 일이 거룩한 일이라고 믿었다. 그들에게 세속적 의무를 이행하는 것은 하나님을 기쁘시게 하는 행위였다. 세상은 벗어나야 할 곳이 아니라 파송 받은 곳이었다. 그들은 세속적 직업에서 하나님에 대한 신앙을 증명하고자 했다. 직업에 대한 프로테스탄트들의 이러한 이해는 17세기 네덜란드 풍속화에 반영이 되었다(Finny, 1999:301-318).

풍경화의 발달 역시 네덜란드 미술이 갖는 독특한 특징이었다. 유럽에서 풍경화가 하나의 독립된 장르로서 인정을 받게 된 것은 17세기 중반이었다. 16세기 이전까지 풍경화는 하나의 독립적인 장르로 인

9) 무역을 통해 부를 축적한 신흥 부르주아들과 레헨트(Regent)들은 과거 미술 작품의 주요 구매자였던 교회와 귀족을 제치고 그 위치를 대신했다. 새로운 회화의 구매자들은 당시까지 그림의 주류를 이루었던 종교화나 신화를 주제로 한 그림 그리고 역사적 사건을 소재로 한 서사적인 그림이 아닌 자신들의 집에 장식할 수 있고 일상생활을 묘사하는 작은 그림들을 선호하였다. 그것은 미술가들에게 있어서도 마찬가지였다. 과거에는 구매자가 화가들을 찾아와 그림을 주문했지만, 전통적인 후원자였던 교회와 귀족이 사라지자 화가들은 사람들이 구매할 만한 그림들을 제작하여 직접 거리로 들고 나갔다. 변화된 시대적 상황 속에서 자신의 재능을 발휘하여야 했던 네덜란드 화가들은 풍경화와 풍속화와 같은 새로운 영역을 개발했다. 17세기 네덜란드 미술에 나타난 이러한 변화는 구매자와 화가들의 상호작용 속에서 일어났다. 구매자들은 이전과 다른 그림이 필요했고 화가들은 그 필요에 적극적으로 대응하는 과정에서 네덜란드적인 화풍이 형성된 것이다(Prak, 2007: 236-237).

정받지 못했다. 그 이전까지 풍경화는 역사적 그림이나 신화와 문학을 소재로 한 그림에 비해 열등하게 여겨졌다. 이때까지 화가들에게 자연은 단지 역사적 사건이나 사람의 배경일 뿐이었다. 그런데 16세기에 들어서면서 네덜란드 화가들은 자연의 배경이 아닌 자연 자체를 화폭에 담기 시작했다. 17세기 네덜란드의 경우에는 가톨릭이 지배적이었던 지역과 달리 풍경화가 활발하게 제작되었다. 당시 제작된 그림들 가운데 대략 3분의 1이 풍경화일 정도로 많은 작품이 제작되었다(Prak, 2005:240). 이렇게 네덜란드에서 풍경화가 꽃을 피웠던 것은 네덜란드 개혁과 신앙과 밀접한 관계가 있다.

당시 화가들은 이야기의 배경으로서의 자연이 아니라 자연 그 자체로서의 풍경을 화폭에 담았다. 화가들은 눈에 보이는 세계를 가능하면 보이는 그대로 재현하려고 노력하였다. 자연을 이상화하지 않고 눈에 보이는 그대로 그린 것은 중세의 미학과는 대비되는 것이었다. 이들이 바라본 자연은 하나님의 은총이 필요한 곳이었다. 반 루이스달(Jacob van Ruisdael, 1628-1682)의 <세 그루의 나무가 있는 풍경>과 같은 그림이 대표적인 예이다. 그림 왼편을 보면 폐허처럼 보이는 농가가 있다. 그 농가 앞을 보면 계곡 사이로 농부가 양을 몰고 있는 모습이 있다. 하지만 이것은 그림이 이야기하고자 하는 주제가 아니다. 화면 중앙에 나무 세 그루가 서 있다. 두 그루의 나무는 어둡게 그리고 오른쪽 끝의 부러진 나무는 밝게 채색되어 있다. 빛이 온전한 나무가 아닌 부러진 나무를 비추고 있는 것은 참으로 흥미롭다. 그는 이러한 색의 대비를 통해서 온전한 나무뿐만 아니라 부러진 나무조차 아름다울 수 있음을 보여준다.



Figure 1. Jacob van Ruisdael, <Three Great Trees in a Mountainous with a River>, 1665-1670, Oil on Canvas, 138.1 x 173.1cm, Norton Simon Museum, Pasadena, California

서성록은 무엇인가 결핍된 자연을 묘사하는 네덜란드의 화풍은 조화와 비례, 질서와 완전함을 추구하는 중세와 르네상스 그리고 플랑드르 미술과 구별되는 주요한 특징으로 보았다(서성록, 2014:18-21). 로크마커(H. R. Rookmaaker) 역시 이 시기 네덜란드에서 그려진 풍경화들은 벨기에에서 그려진 풍경화와 구별된 네덜란드만의 특성이 나타났으며, 이러한 특징은 종교개혁 사상의 영향을 받은 것이라고 주장하였다(Rookmaaker, 1994:19-23).

반 루이스달의 또 다른 작품인 <폐허가 된 성과 교회가 있는 풍경>을 보자. 반 루이스달의 풍경화의 특징 가운데 하나는 하늘이다. 그는 하늘을 화면의 2/3를 차지하게 그렸다. 근경(近景)의 회색 구름과 그 위로 보이는 원경(遠景)의 파란 하늘은 현실과 영원의 대비를 보여준다. 하늘 아래로는 폐허가 된 성과 교회 그리고 왼편 하단에 양을 치는 목동이 있다. 서성록은 폐허가 된 성과 교회는 “삶과 죽음 영원성과 필멸성, 생명과 사망과 같은 사실”들을 상징한다(서성록, 2016:27). 이 작품에서도 반 루이스달은 폐허가 된 성에 초점을 맞추었다. 그가 이렇게 폐허가 된 성에 초점을 맞춘 이유가 무엇일까? 그것은 이 세상은 타락으로 인해 부서진 나무와 같이 쓰러진 존재이며, 하나님의 은총은 그러한 연약한 존재들에게 향한다는 종교개혁가들의 메시지를 보여주기 위함이었다.



Figure 2 Jacob van Ruisdael, <An Extensive Landscape with a Ruined Castle and a village Church>, 1665-1670, Oil on Canvas, 109 x 146cm, National Gallery, London

3. 반 고흐의 풍경화

반 고흐는 전업 화가의 길로 들어서면서부터 노동하는 사람들과 자연의 풍경을 집중적으로 그렸다. 반 고흐가 이렇게 노동하는 사람들을 화폭에 담은 것은 화가로서의 자신의 소명 때문이었다(라영환, 2019:51-74; 서성록, 2013:7-13). 예수께서 세상에서 소외된 사람들과 함께하시면서 그들을 치유하셨던 것처럼, 광부와 직조공 그리고 농부들과 같이 가난한 사람들을 화폭에 담음으로써 예술로 소외된 사람들을 치유하고자 하였다. 반 고흐에게 그림은 낮고 연약한 사람들에게 내미는 사랑의 표현이었다. 반 고흐의 풍경화는 소외된 자들에 대한 그의 관심이 자연으로까지 확장된 것으로 보아야 한다. 반 고흐가 그린 풍경화들을 보면 아름다움과 거리가 먼 무엇인가 결핍된 자연의 모습이 등장하는 것을 본다. 반 고흐가 1887년에 그린 <나무와 덩굴>을 보자. 이 작품은 반 고흐가 파리에서 머무는 동안 그린 것이다. 그가 화폭에 담은 나무들과 그 주위에 있는 덩굴은 숲속에서 흔히 볼 수 있는 것으로 아름다움과 숭고함과는 거리가 있다. 숲을 지나가다가 특별하지도 않은 흔한 잡목들과 그 곁에 자라나는 덩굴을 보고 발길을 멈추는 사람은 많지 않을 것이다. 하지만 스쳐 지나가면 아무것도 아닐 것들이 반 고흐의 눈길을 사로잡았다.



Figure 3. Van Gogh, <Trees and Undergrowth>, 1888, Oil on Canvas, 46.2 x 55.2 cm, Van Gogh Museum, Amsterdam

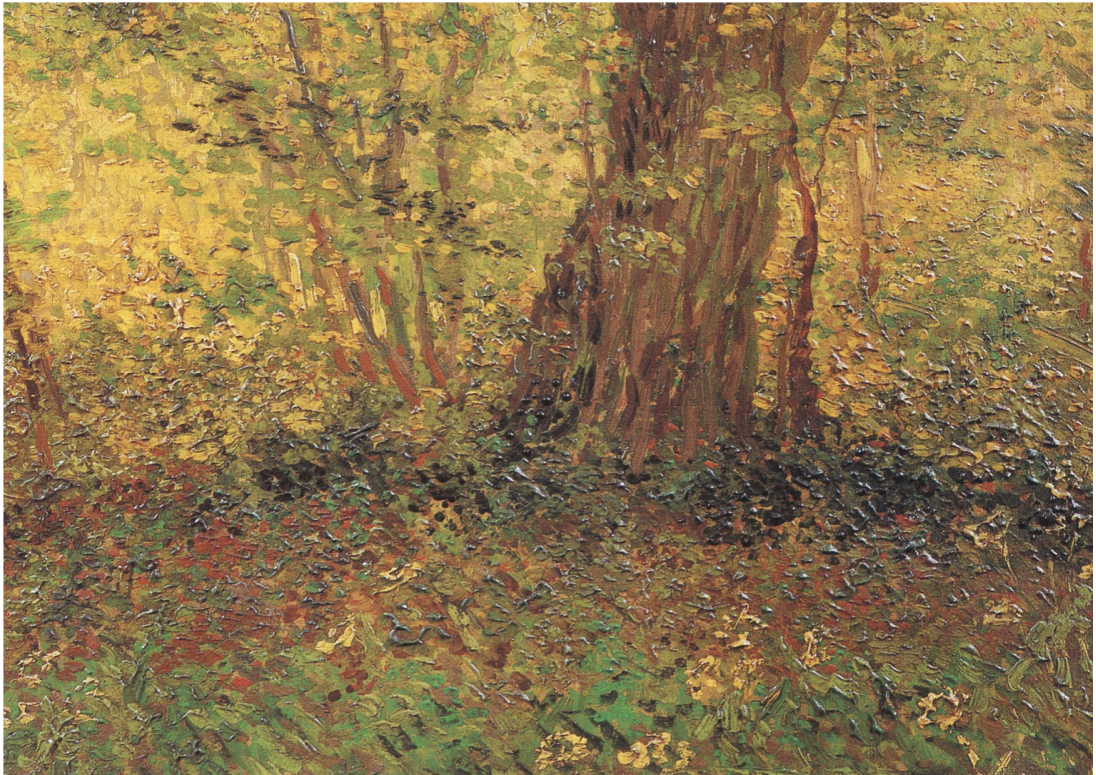


Figure 4. Van Gogh, <Undergrowth>, 1887, Oil on Canvas, 43.6 x 32.8 cm, Centraal Museum, Utrecht

1882년에 그린 <모래언덕>과 1890년에 그린 <나무뿌리>도 마찬가지다. 풍경화를 그린 많은 화가가 있지만, 반 고흐와 같이 모래언덕이나 나무뿌리 같은 소재를 화폭에 담은 화가는 많지 않았다. 반 고흐가 모래언덕이나 나무뿌리와 같은 초라한 자연의 모습을 화폭에 담음으로써 이 세상에 소중하지 않은 것은 하나도 없음을 보여주고자 하였다. “나는 가장 가난한 오두막, 가장 더러운 구석에서 유화나 소묘를 발견해, 그리고 내 마음은 저항할 수 없는 힘으로 그런 것에 이끌려(Van Gogh, 2000a: 416).” 반 고흐는 누군가의 눈길을 끌기에는 조금은 부족한 듯한 이미지에 매료되었다. 그가 그렇게 연약하고 보잘 것없는 이미지를 소재로 삼은 것은 낮은 자를 품어주셨던 그리스도의 사랑 때문이었다. 그리스도께서 공허의 눈으로 세상을 바라보신 것처럼 반 고흐도 공허의 눈으로 자연을 바라보았다.

1887년 7월 21일 테오에게 보낸 편지에서 반 고흐는 “인물화나 풍경화에서 내가 표현하고 싶은 것은 감상적이거나 우울한 것이 아니라 뿌리 깊은 고뇌야(Van Gogh, 2000a: 415).”라고 말한다. 그가 조금은 부족한 듯한 풍경에 매료된 것은 부분적으로는 그러한 풍경에서 늙는 나이에 화가의 길로 들어선 자신의 모습을 보았기 때문일 것이다. 이어지는 편지에서 그는 “사람들에게 나는 어떤 존재일까? 보잘



Figure 5. Van Gogh, <Dunes>, 1882, Oil on Canvas, 36 x 58.5 cm, Private Collection

것없는 사람, 괴팍스러운 사람, 불쾌한 사람일 거야. 사회적으로 아무런 지위도 없고 그것을 갖지 못한 사람. 그것이 사실이라고 해도 언젠가 내 마음을 통해 그런 괴팍한 사람, 아무것도 아닌 사람이 그의 가슴에 가지고 있는 것을 보여주겠어. 그것이 내 야망이야. 하지만 원한이 아니라 사랑에 그리고 격정적인 것이 아니라 평온함에 근거하는 거야(Van Gogh, 2000a: 416).” 그의 말처럼 반 고흐가 초라한 풍경에 매료된 것은 초라한 풍경 속에서 인생의 아고니를 보았기 때문일 수 있다. 하지만 반 고흐가 보여주고자 했던 것은 단지 화가 자신의 진가만이 아니었다. “광부들과 직조공들은 아직도 다른 노동자들과 장인들과는 다른 부류로 취급되고 있다. 참 딱한 사람들이다. 언젠가 이 이름 없고 잘 알려지지 않은 사람들을 그려서 이 세상에 보여줄 수 있다면 참 행복할 것이다(Van Gogh, 2000a: 2016).” 1880년 9월 24일 테오에게 보낸 편지에서 반 고흐가 한 이 말에서 우리는 그가 보여주고자 한 것이 단지 자신의 야망이 아닌 사랑, 작은 자들에 관한 관심이었음을 본다.

반 고흐는 대상에 대한 객관적인 묘사보다는 대상에 대한 주관적인 감정을 표현하고자 하였다. 바르비종파의 대표적 인물이었던 루소는 자연에서 관찰한 세밀한 디테일을 화폭에 담았다. 그는 햇빛에 반사된 나뭇잎을 짙고 어두운 숲과 대비시키며 실사에 가까운 그림을 그렸다.¹⁰ 하지만 루소와 같은 바르비종파 화가들이 묘사하고자 하는 대상은 반 고흐가 보기에 너무 객관적이었다. 반 고흐는 쿠



Figure 6. Van Gogh, <Tree Roots>, 1890, Oil on Canvas, 50 x 100cm, Van Gogh's Museum, Amsterdam

르베(Gustave Courbet)로 대표되는 사실주의도 싫어했다(Van Gogh, 2000b: 399). 반 고흐가 보기에 삽질하는 사람들을 삽질하는 사람처럼 그리면 사진과 다를 바가 없었다. 반 고흐는 레르미트(Leon-Augustin Lhermitte)와 밀레를 좋아했다. 그것은 “밀레나 레르미트는 [역가 첨가: 그들과 달리] 사물을 있는 그대로 무미건조하게 분석적으로 관찰해서 그리는 게 아니라 느낌대로 그리고 있기 때문”이었다(Van Gogh, 2000c: 412). 반 고흐의 풍경화에서 서정성이 느껴지는 이유가 바로 여기에 있다. 그는 대상을 하나님의 눈으로 바라보고 그 안에 있는 아름다움을 드러내고자 하였다.

반 고흐의 풍경화는 자연을 이상화했던 낭만주의 풍경화와는 거리가 멀었다. 반 고흐의 풍경화에서는 자연에 대한 이러한 경외나 보이지 않는다. 확실히 반 고흐가 그린 풍경화는 다른 화가들과 구분된 반 고흐만의 감성이 묻어 있다. 반 고흐는 아름다움보다는 무엇인가 부족한 풍경에 눈길을 주었다. 반 고흐의 <세 그루의 나무와 붉은 하늘>은 반 루이스달의 <세 그루의 나무가 있는 풍경>처럼 부러진 나무를 화폭에 담았다. 반 고흐는 석양을 배경으로 여러 그루의 소나무들이 서 있다. 화면에 보이는 소나

10) 루소의 그림은 보스턴 미술관(Boston Museum of Fine Art)에 전시된 작품들을 참고하였다. 2015년 소마 미술관에서 보스턴 미술관에 전시된 밀레와 바르비종 화가들의 작품을 전시하였는데 당시 발간한 도록 『모더니즘의 탄생 (Millet, Barbizon and Fontainebleau)』에는 루소, 코로 등과 같은 바르비종 유파의 작품들이 소개되었다(서순주, 2015:12-224).



Figure 7. Van Gogh, <Pine Trees against a Red Sky with Setting Sun>, 1889, Oil on Canvas, 93 x 73 cm, Kröller-Müller Museum, Otterlo

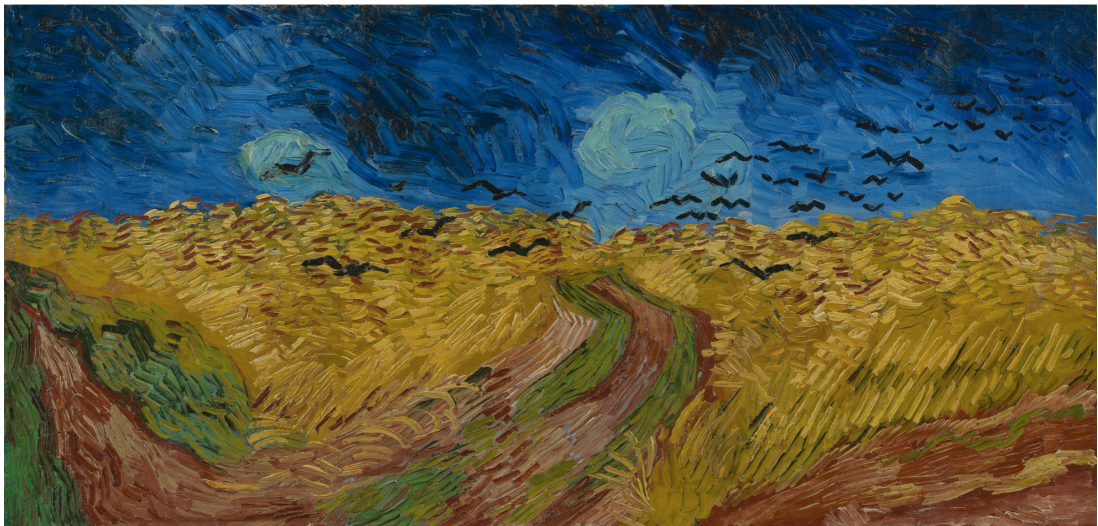


Figure 8. Van Gogh, <Wheatfield with Crows>, 1890, Oil on Canvas, 50.2 x 1030cm, Van Gogh's Museum, Amsterdam

무는 보는 이에게 경외감을 주거나 아름다움을 경험하기에는 부족함이 보인다. 화면 왼편 전면에서 서 있는 나무도 오랜 세월 풍파에 시달린 듯 가지들이 부러지거나 처져있다. 반 고흐는 상처받고 누군가의 눈길을 끌기에는 부족하게 보이는 소나무들에서 반 루이스달의 그림이 연상된다.

반 고흐의 <까마귀 나는 밀밭>을 보자. 이 작품은 반 고흐의 작품 가운데 가장 널리 알려졌으며 동시에 동시에 그린 의도를 놓여 여러 논란이 벌어지는 작품이다.¹¹ 그림에 대한 논란은 접어두고 그림 자체만 보자면 짙고 어둡이 깔린 하늘과 하늘을 나는 까마귀 그리고 그 아래에 펼쳐진 밀밭은 보는 이들에게 강렬한 인상을 준다. 하지만 그가 그림의 배경이 되는 장소는 마을과 공동묘지 사이에 있는 들판이다. 밀밭의 크기나 느낌으로 보자면 그가 그린 다른 밀밭에 비해 크기가 작은 편이다. 반 고흐 자신과 마을 주민이 늘 걸어 다니던 흔한 밀밭과 그 사이에 난 길이 그의 붓끝에 의해 새롭게 태어난 것이다.¹²

반 고흐가 그린 풍경화들은 대부분 특별할 것이 없는 지극히 평범한, 오히려 조금은 부족한 것을 소재로 한 것이었다. 반 고흐는 조금은 부족한 듯한 대상을 바라보고 또 바라보면서 그 안에 감추어진



Figure 9. 반 고흐의 밀밭이 배경이 되는 풍경, 오베르

11) 곧 태풍이 몰아칠 것 같은 어두운 하늘과 까마귀를 그리고 그림 한가운데를 가로지르는 길은 끝이 막혀 있다. 비경가들 가운데 일부는 이 작품을 두고 반 고흐가 자신의 죽음을 암시한 그림이라고 주장한다. 하지만 대부분의 전설은 현실과 차이가 있다. 그림에 표현된 길은 막혀 있는 것이 아니라 꺾여있다. 그리고 이 그림은 그가 그린 마지막 작품도 아니다(라영환, 2015a:127-135).

12) 1890년 5월 20일부터 7월 29일까지 오베르(Auvers)에서 70일을 지내는 동안 반 고흐는 70여 점이 넘는 그림을 그렸다. 이때 그가 그린 그림이 대부분 풍경화였다. 이 시기 반 고흐가 그린 인물화는 12점뿐이었다. 오베르에서 반 고흐가 그린 풍경들은 대부분 오베르에서 흔히 볼 수 있는 초가집, 덩불, 밀밭, 건조 들판과 골목길 같은 것들이었다. 이 시기 그린 그림들 대부분이 습작이라 몇몇 작품들을 빼고 완성도는 떨어졌지만 그림의 소재라는 측면에서 보자면 반 고흐가 화가의 길을 걷기 시작한 1880년부터 지속적으로 그의 시선을 끌었던 부족한 풍경들이었다.

아름다움을 드러내고자 하였다. 라이너 마리아 릴케(Riner Maria Rilke, 1875-1926)는 반 고흐의 그림에는 대상 자체의 아름다움이 아니라 그것을 바라보는 이의 아름다움이 드러난 것이라고 말하였다(Rilke, 1985:20). 그의 주장과 같이 반 고흐의 풍경화는 대상 자체보다는 그것을 바라보는 이의 시선을 담아내고 있다. 반 고흐에 의해서 그렇게 초라한 대상들이 하나님의 시선으로 다시 조명된 것이다.

4. 맺는말

본 연구는 기존의 연구에서 거의 다루어지지 않았던 반 고흐의 풍경화를 소명이라는 관점에서 바라보고자 하였다. 이를 위해 본 논문은 그의 풍경화가 17세기 네덜란드 풍경화의 전통과 맞닿아 있음을 밝혔다. 17세기 네덜란드 풍경 화가들은 반 루이스달의 그림에서 볼 수 있는 것처럼 부족하고 초라한 자연의 모습에 주목하였다. 반 루이스달이 묘사한 자연은 화려함과 거리가 멀다. 오히려 반 루이스달은 부서진 채 쓰러져 있는 나무를 주목하였다. 그가 그렇게 한 것은 이 세상은 타락으로 인해 부서진 나무와 같이 쓰러진 연약하고 보잘것없는 존재이며, 하나님의 은총은 그러한 연약한 존재들에게 향한다는 것을 보여주기 위함이었다. 반 고흐의 풍경화가 초라한 자연의 모습을 화폭에 담은 것은 바로 이러한 17세기 네덜란드 풍경화의 전통을 따랐기 때문이다.

위에서 살펴본 바와 같이 반 고흐는 본격적으로 전업 화가의 길을 걷게 된 이후부터 줄 곳 노동하는 사람들과 자연의 모습을 화폭에 담았다. 반 고흐가 그린 인물화의 주인공들은 주로 광부와 직조공 그리고 농부들과 같은 소시민이었다. 약한 자들에 대한 반 고흐의 관심은 그의 풍경화에서도 나타난다. 반 고흐는 그가 노동하는 사람들을 화폭에 담았던 것과 같은 마음으로 풍경화를 그릴 때 무엇인가 부족한 경치를 화폭에 담았다. 반 고흐가 그린 풍경화들은 사람들의 눈길을 끌기에는 어딘가 부족한 것들이었다. 그런데 그에 의해서 이름 없는 풀, 덩굴, 나무 밑동, 풀뿌리, 부서진 나뭇가지들이 새롭게 태어났다. 초라한 잡목들이 아름답게 보이는 것은 그 잡목이 아름다워서가 아니라 그것을 바라보는 눈이 아름답기 때문이다. 계달의 장막처럼 검은 피부도 사랑하는 이의 눈에는 성전의 휘장보다도 아름답게 보이는 법이다. 반 고흐의 그림에는 대상 자체의 아름다움이 아니라 그것을 바라보는 이의 아름다움이 드러난 것이라고 한 릴케의 말처럼 그의 풍경화는 대상을 바라보는 이의 시선을 담고 있다. 반 고흐의 작품에 나오는 이러한 특징은 우리에게 반 고흐에게 있어서 그림이 자신의 감정을 표현하거나 재능을 뽐내는 것이 아니라 하나님의 마음을 담아내는 것이었음을 가르쳐 준다. 선(善)은 거창하지 않은 작은 섬김에 의해서 이 세상에 확장된다. 반 고흐에게 있어서 작은 섬김은 그림이었다.

이번 연구를 기초로 반 고흐의 작품을 기독교 세계관으로 바라보려는 시도가 확산하였으면 한다. 반

고흐의 작품을 기독교 세계관으로 바라보려는 시도들이 최근에 몇몇 학자들에 의해서 시도되었지만, 반 고흐에 대한 기존의 해석과 비교해 보면 더 많은 연구가 뒤따라야 한다고 본다. 반 고흐의 개별 작품들에 대한 해석으로부터, 그의 서신들 그리고 그가 인용한 성경 구절들과 서적들에 관한 연구가 필요하다. 뿐만 아니라 광기와 자살에 대한 재해석도 요청이 된다. 광기와 자살은 반 고흐의 삶과 예술을 기독교적으로 보는데 장애가 된다. 이번 연구에서 다루지 못했지만 이러한 연구들이 다양한 학자들에 의해서 지속적으로 이루어진다면 소명을 따라 살았던 반 고흐의 삶이 더 많이 드러나게 될 것이다. 나아가 반 고흐에 대한 이러한 시도들은 예술과 소명 사이에서 고민하는 수많은 크리스천 미술가들에게 그리고 삶의 현장에서 하나님 나라의 가치를 심고자 하는 크리스천들에게 일과 소명을 연결할 수 있는 혜안을 제시할 것이다.

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

참 고 문 헌

<국내문헌>

- 라영환 (2015a). **반 고흐, 삶을 그리다**. 서울: 가이드포스트.
[Ra. Y. H. (2015a). *Van Gogh, Drawing the Life*. Seoul: Guidepost]
- 라영환 (2015b). <성경이 있는 정물화>를 통해서 바라본 고흐의 소명. **신앙과 학문**, 20(2), 69-90.
[Ra. Y. H. (2015b). Van Gogh's Calling in light of <Still-life with Open Bible>, **Faith & Scholarship**, 20(2), 69-90.]
- 라영환 (2015c). 빈센트 반 고흐의 삶과 예술 그리고 프로테스탄트 정신. **신앙과 학문**, 20(4), 69-85.
[Ra. Y. H. (2015c). The life and Art of Van Gogh: The Spirit of Prostantism in the Works of van Gogh, *Faith & Scholarship*, 20(4), 69-85.]
- 라영환 (2019). 반 고흐의 예술과 소명에 관한 연구. **신앙과 학문**, 24(4), 51-74.
[Ra, Y. H. (2019). A Study on the Art of Vincent van Gogh and His Calling. *Faith & Scholarship*, 24(4), 51-74.]
- 서성록 (2013). 반 고흐의 <감자 먹는 사람들> 연구. **예술과 미디어**, 12(3), 7-13.
[Seo. S. R. (2013). A Study of Van Gogh's Potato Eaters. *Art and Media*, 12(3), 7-13.]
- 서성록 (2014). 이상적 아름다움과 손상된 아름다움. **월드뷰** 27(11), 18-21.
[Seo, S. R. (2014), The Ideal Beauty and The Broken Beauty. *Worldview*, 27(11), 18-21.]
- 서성록 (2016). 17세기 네덜란드 풍경화, 종교개혁의 열매. **월드뷰** 29(9), 22-29.
[Seo, S. R. (2014), The Seventeenth Century Dutch Landscape Paintings, the fruit of the Reformation. *Worldview*, 29(9), 22-29.]
- 서순주 (2015). 밀레, 모더니즘의 탄생. 서울: 에이엔에이.
[Seo, S. J. (2015), *Millet, Barbizon & Fontainebleau*. Seoul: A&A]
- 심양섭 (2011). 빈센트 반 고흐 미술의 기독교적 의미. **신앙과 학문**, 16(3), 147-172.
[Shim. Y. S. (2011). The Christian Meaning of the Art of van Gogh. *Faith & Scholarship*, 16(3), 147-172.]
- 안재경 (2014). **고흐의 하나님**. 서울: 홍성사.
[Ahn. J. K. (2011). *Van Gogh's God*. Seoul: Hongsungsa.]

<번역서>

이세진 역 (2006). **반 고흐 효과: 무명화가에서 문화적 아이콘으로**. Heinich, Nathalie (1998). *La gloire de Van Gogh:essai d'anthropologie de l'admiration*. 서울: 아트북스.

[Heinich, Nathalie (1998). *La gloire de Van Gogh:essai d'anthropologie de l'admiration*. Paris: Les D erniers Publications.]

백승길, 이종승 역 (2003). **서양미술사**. Gombrich (1995). E. H. The Story of Art. 서울: 예경.

[Gombrich, E. H.(1995). *The Story of Art*. London: Phaidon]

공경희 역(2014). **반 고흐의 정원**. Skea, Ralph (2010). *Van Gogh's Garden*. 서울: 디자인 하우스.

[Skea, Ralph(2010). *Van Gogh's Garden*. London: Thames & Hudson.]

<해외문헌>

Corby Finny, P. (Ed). (1999). *Seeing beyond the world: Visual Art and the Calvinistic Tradition*. Grand Rapids: Eerdmans.

Gogh, Vincent (2000a). *The Complete Letters of Vincent van Gogh vol. 1*. London: Thames & Hudson.

Gogh, Vincent (2000b). *The Complete Letters of Vincent van Gogh vol. 2*. London: Thames & Hudson.

Gogh, Vincent (2000c). *The Complete Letters of Vincent van Gogh vol. 3*. London: Thames & Hudson.

Meedendorp, Thei. (2015). *The Vincent van Gogh Atlas*. Amsterdam: Van Gogh Museum.

Neifeh, Steven. & Smith, Gregory W. *Van Gogh: The Life*. New York: Randon House, 2011.

Rookmaaker, H. R. (1994). *Modern Art and the Death of A Culture*. Leicester: Apollos.

Prak, M. (2007). *The Dutch Republic in the Seventeenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.

Riner, Maria Rilke. *Letters on Cézene*. New York: Fromm International Publishing, 1985.

Walter, F. Ingo (2015). *Van Gogh. Köln*: Taschen.

예술과 복음: 반 고흐의 풍경화에 대한 연구

Art and the Gospel: A study on Vincent van Gogh's Landscape Paintings

라영환 (총신대학교)

논문초록

본 논문의 목적은 예수 그리스도의 생명의 복음이라는 관점에 빈센트 반 고흐의 작품을 살펴보는 데 있다. 반 고흐는 1880년부터 그가 사망하던 1890년까지 10년간 2,000여 점이 넘는 그림을 그렸다. 그 가운데 상당수가 풍경화였다. 반 고흐의 풍경화는 노동하는 사람들과 자화상 그리고 초상화들 보다 상대적으로 덜 알려져 있다. 반 고흐가 화가의 길로 들어선 이후 자연의 모습을 집중적으로 그렸다. 한 가지 흥미로운 사실은 반 고흐가 그린 풍경화들은 대부분 아름다움과 거리가 먼 무엇인가 부족한 그리고 스쳐 지나가면 보이지 않을 것들이라는 점이다. 그는 덩불, 나무뿌리, 모래 언덕, 잡초, 숲속의 잡목과 같은 것들을 화폭에 담았다. 그가 이렇게 무엇인가 결핍된 풍경들을 화폭에 담은 이유가 무엇일까? 반 고흐의 풍경화는 반 고흐가 가난한 사람들을 소재로 그림을 그린 것과 같은 맥락에서 바라보아야 한다. 그리스도께서 긍휼의 눈으로 세상을 바라보신 것처럼 반 고흐도 긍휼의 눈으로 자연을 바라보았다. 반 고흐의 풍경화에 나타나는 이러한 특성은 그의 신앙적인 배경이 되었던 네덜란드 개혁파 신앙과 밀접하게 연결되어 있다. 본 논문에서 살펴보겠지만 반 고흐의 풍경화에 나타나는 독특성은 미술사적으로 보자면 17세기 네덜란드 미술의 전통 위에서 있을 뿐만 아니라, 근본적으로는 17세기 네덜란드 미술의 저변에 깔린 그리 반 고흐의 신앙적 배경이었던 기독교 복음에서 찾아야 한다.

Key words : 반 고흐, 풍경화, 복음, 기독교 세계관, 17세기 네덜란드 풍경화